



Dr PAUL RICHER
DE L'INSTITUT

Nouvelle
Anatomie artistique

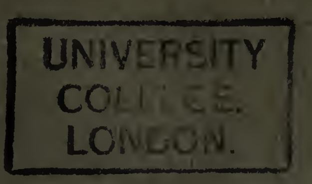
V

COURS SUPÉRIEUR *(Suite)*

Le nu dans l'Art

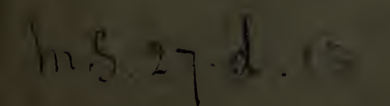
★ ★

L'Art Grec



LIBRAIRIE PLON

2e mille



NOUVELLE ANATOMIE ARTISTIQUE
DU CORPS HUMAIN

V

COURS SUPÉRIEUR *(Suite)*

LE NU DANS L'ART



L'ART GREC

DU MÊME AUTEUR

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR :

ANATOMIE ARTISTIQUE : Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements. Ouvrage accompagné de 110 planches, renfermant plus de 300 figures dessinées par l'auteur. Deux volumes in-4° jésus dans un portefeuille. *(En réimpression.)*

(Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, prix Montyon, et par l'Académie des Beaux-Arts, prix Bordin.)

Nouvelle Anatomie artistique du corps humain. I. *Cours pratique. Éléments d'anatomie.* — **L'HOMME.** Un vol. in-8° écu, 50 planches et 29 figures dans le texte.

Nouvelle Anatomie artistique du corps humain. II. *Cours supérieur. Morphologie.* — **LA FEMME.** Un volume in-8° écu, 61 planches et 61 figures dans le texte, comprenant ensemble plus de 500 dessins originaux.

Nouvelle Anatomie artistique du corps humain. III. *Cours supérieur. Physiologie.* — **ATTITUDES ET MOUVEMENTS.** Un volume in-8° écu avec 64 planches et 125 figures dans le texte.

Nouvelle Anatomie artistique du corps humain. IV. *Cours supérieur.* **LE NU DANS L'ART.** Les arts de l'Orient classique : *Égypte-Chaldée-Assyrie.* Un volume in-8° écu abondamment illustré.

Nouvelle Anatomie artistique. — Les Animaux : I. LE CHEVAL. Un volume in-8° écu illustré de 18 planches et de figures.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS :

Physiologie artistique de l'homme en mouvement. Un volume in-8° de 350 pages avec 123 figures dans le texte, dessinées par l'auteur, et 6 planches en phototypie.

Canon des proportions du corps humain. Un volume in-8° de 90 pages avec figures dans le texte. Ouvrage accompagné d'une statue en plâtre des proportions du corps humain. (Haut[r] : 1 mètre.)

Introduction à l'étude de la figure humaine. Un volume in-8° de 190 pages.

L'Art et la Médecine. Un volume in-4° de 562 pages, illustré de 345 reproductions d'œuvres d'art.

(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, prix Bordin.)

Ce volume a été déposé à la Bibliothèque Nationale en 1926.

NOUVELLE ANATOMIE ARTISTIQUE
DU CORPS HUMAIN

V

COURS SUPÉRIEUR *(Suite)*

LE NU DANS L'ART

★ ★

L'ART GREC

PAR

Le Dr PAUL RICHER

MEMBRE DE L'INSTITUT



PARIS

LIBRAIRIE PLON

LES PETITS-FILS DE PLON ET NOURRIT

ÉDITEURS-IMPRIMEURS-8, RUE GARANCIÈRE, 6e

1926



Fig. 1. — Vestibule de la « cour vitrée ». École des Beaux-Arts.

AVANT-PROPOS

Il est un préjugé malheureusement trop répandu parmi les élèves de l'École des Beaux-Arts. Au milieu de cette magnifique réunion de moulages d'œuvres antiques que renferme la « cour vitrée » (fig. 1, 2, 3 et 4) et les salles annexes, collection unique au monde, ils restent insensibles et distants, pour ne pas dire hostiles. Les dessins qu'on leur demande d'exécuter d'après ces admirables modèles ne sont pour eux qu'une tâche fastidieuse. Toute leur sympathie va au modèle vivant. L'antique est comme fermé pour eux, parce qu'ils sont trop jeunes, parce qu'ils ne savent pas (1).

Ils retrouveront dans ce petit livre ce que je n'ai jamais cessé de leur exposer dans mes cours, que l'antique n'est pas une formule froide et vaine, qu'il est très près de la nature, qu'il est, pour qui sait le voir, la nature même.

L'art grec n'est tout entier dans aucune des œuvres réunies là. Il ne se résume pas dans l'Apollon du Belvédère, trop prôné autre-

(1) Peut-être y a-t-il là une erreur de méthode. Et le dessin d'après l'antique commencé trop tôt ne devrait-il pas être reporté vers la fin des études? Pour comprendre l'antique, il faut une initiation.

fois, trop décrié aujourd'hui, ni même dans les figures du Parthénon, en présence desquelles la description se fait dithyrambe. Mais, avec Phidias, il a atteint la perfection de la forme; avec Myron.



FIG. 2. — COUR VITRÉE, CÔTÉ DU PARTHÉNON.

il a su rendre le mouvement; avec Praxitèle, il est allé jusqu'à l'extrême de la douceur et de la grâce; avec Scopas, Lysippe et tout l'art hellénistique, jusqu'à la violence, jusqu'au pittoresque le plus imprévu, jusqu'au pathétique le plus émouvant. Il a abordé tous les

genres, il a eu toutes les audaces. Il résume tout l'art et toute la science de la forme humaine. On ne le diminue pas en montrant que, même sur les sommets qu'il atteint, il reste tout près de nous.



Fig. 3. — Cour vitrée, côté du temple de Jupiter.

Comme celui qui le précède, ce petit livre ne pouvait valoir qu'accompagné d'une abondante illustration. Je sais le plus grand gré à mes éditeurs et amis pour les facilités qu'ils m'ont laissées à cet égard et je les en remercie vivement. Car le lecteur trouvera ici un véritable

musée de l'art grec où figurent tous les chefs-d'œuvre connus, parfois sous un aspect imprévu et sous un éclairage inattendu. Il y verra également beaucoup d'œuvres moins répandues. Pour composer cette illustration, j'ai puisé un peu partout, photographies du commerce, planches d'ouvrages, etc. J'ai moi-même exécuté un bon nombre de photographies, au Musée du Louvre, au Musée britannique et à l'École des Beaux-Arts. J'ai indiqué avec soin l'origine de toutes les figures et, lorsque cette marque de provenance n'existe pas, c'est que les clichés m'appartiennent. On trouvera également quelques croquis ou dessins explicatifs dont je suis naturellement responsable.

Je dois tous mes remerciements à mon excellent ami, M. Bomier, sous-directeur de l'École des Beaux-Arts, pour les photographies que j'ai pu exécuter d'après la très riche collection de moulages de l'École. Je remercie également mes éminents confrères M. Salomon Reinach pour les quelques photographies très rares qu'il a bien voulu mettre à ma disposition, ainsi que M. Michon, conservateur des antiquités grecques au Musée du Louvre, qui m'a permis de mettre à contribution son érudition et son aimable complaisance.

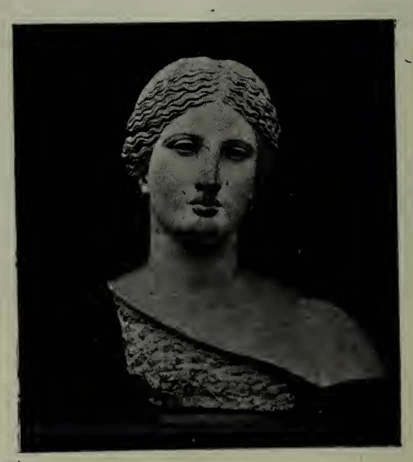


Fig. 4. — Tête de la Cnidienne.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)



Fig. 5. — Signorelli. Fresque des bienheureux. (Détail.)
(Chapelle San-Brizio, cathédrale d'Orvieto.)

PRÉLIMINAIRES

DE L'APPLICATION DE L'ANATOMIE A LA CRITIQUE DES ŒUVRES D'ART

Les cours d'anatomie de l'École des Beaux-Arts ont, depuis bientôt vingt-cinq ans, été l'objet d'une meilleure et plus complète adaptation au but qu'ils doivent atteindre. Sans négliger l'étude du détail anatomique puisé sur le cadavre, ils ont aujourd'hui pour objectif principal et comme exclusif, la connaissance des formes extérieures du corps humain vivant. Un des corollaires naturels de cette nouvelle orientation a été l'application des données morphologiques acquises à l'analyse des œuvres d'art.

Ces dernières démonstrations sont restées jusqu'à ce jour inédites. Peut-être est-il bon de les faire connaître, et les tentatives de quelques archéologues distingués qui cherchent, dans les ouvrages d'anatomie, les éléments d'appréciation pour juger des formes de l'art, prouvent bien que ce qui pouvait être considéré tout d'abord comme une simple distraction, un complément du cours d'anatomie plastique, prend un intérêt imprévu, dépasse la sphère limitée aux jeunes aspirants artistes et peut rendre aux historiens de l'art de non moins réels services.

Dans cette appréciation du « nu » des œuvres d'art, il y a lieu de s'appuyer non pas tant sur l'analyse *anatomique* que sur l'analyse *morphologique*. Et l'on ferait fausse route si, pour juger d'une forme antique, par exemple, on faisait appel à un écorché ou à une planche d'anatomie, le renseignement qu'on y pourrait puiser provenant du cadavre et de la dissection, alors que la méthode utile consiste à prendre comme point de comparaison la forme même du nu vivant. C'est celle que nous avons suivie



Fig. 6. — Frise du grand autel de Pergame.
Lutte des dieux et des géants.

dans le volume précédent, consacré à l'étude du « nu » dans l'art égyptien, l'art chaldéen et l'art assyrien.

D'ailleurs l'anatomie appliquée aux Beaux-Arts, c'est-à-dire venant en aide aux artistes pour la construction de leurs figures, est une acquisition moderne; elle date des premiers temps de la Renaissance. Les premières dissections de cadavre ont eu lieu en 1230 en Italie, et elles se sont développées au siècle suivant avec le concours empressé des artistes.

Elles ont même eu, au point de vue artistique, des répercussions singulières, conséquences de l'engouement de quelques artistes pour la science

nouvelle. Et l'analyse du cadavre a été la cause première de ce « nu » spécial que l'on peut qualifier de « nu anatomique », qui se voit dans certaines œuvres de Signorelli (fig. 5), de Pollajuolo, de Jules Romain, de Bronzino, de del Minga, du Dominiquin, d'Antoine von Worms, de Frans Floris, de Van Heemskerck et d'autres artistes (fig. 7), dont les figures présentent parfois l'aspect de véritables écorchés.

Rien de semblable ne s'observe dans l'antiquité, parce que les artistes n'y connurent point l'anatomie.

S'il est exact qu'exista à Alexandrie, sous les deux premiers Ptolémées, une école d'anatomie florissante parce que la dissection des cadavres humains y fut autorisée, l'on sait qu'elle eut une existence éphémère et que, lorsque Galien arriva dans cette ville, le privilège qui permettait les dissections étant aboli, l'anatomie s'y trouvait par suite délaissée. Quoi qu'il en soit, à aucun moment, rien de pareil à ce que depuis la Renaissance nous appelons l'*anatomie artistique* n'exista.

L'examen des œuvres d'art suffirait d'ailleurs à prouver que l'anatomie ne fit jamais partie de l'éducation artistique chez les anciens.



Fig. 7. — Jésus aux limbes. (Détail.) Adam et Ève. (École florentine.) *(Salles du Chapitre de l'Escurial.)* *(Phot. J. Laurent.)*

Il ne faudrait pas s'en laisser imposer par certaines œuvres de l'époque hellénistique, dont les formes trop détaillées ou exagérées et redondantes n'ont rien qui rappelle le « nu anatomique » de la Renaissance, car il est aisé de démontrer qu'elles n'ont pas leur origine dans la copie du cadavre disséqué, mais bien dans une interprétation spéciale du « nu » lui-même (fig. 6), qui a eu aussi ses exagérations aux basses époques (fig. 8).

Dans la connaissance de ce « nu », les anciens étaient passés maîtres

Et c'est même cette science des formes extérieures du corps humain, puisée dans la pratique de l'athlétisme, partagée par le peuple tout entier, qui permit aux artistes de se passer de la notion des dessous anatomiques, la morphologie, science du dehors, leur suffisant amplement.

Les modernes, obéissant à un autre idéal, ne retenant du « connais toi toi-même » des anciens que ce qui touche aux choses de l'esprit, ont totalement négligé le corps, et aujourd'hui les formes extérieures doivent être l'objet d'un enseignement spécial, aussi nécessaire pour le moins aux médecins qu'aux artistes.

Mais de même que l'anatomie, science du cadavre, née au treizième siècle, n'a pas été créée d'un coup sans multiples errements progressivement redressés, de même la morphologie, science du vivant, née au cours du siècle dernier, ne s'est point formée sans les hésitations, les incertitudes, les acquisitions successives et les corrections inévitables d'une science à ses débuts.

Il n'est point surprenant que cette science, nouvelle en somme, n'ait offert parfois aux archéologues et aux historiens d'art que des indications incomplètes, plus ou moins vagues et incertaines.

Il est curieux de constater comment les anatomistes ont, en général, négligé cette science de l'extérieur qui semble cependant devoir être comme la conclusion et le couronnement de leurs travaux. Le livre de Gerdy est le seul ouvrage qui traite de façon spéciale des formes extérieures du corps humain. On ne saurait trop le louer, car l'auteur a fait preuve, dans un sujet encore inexploré, d'un esprit d'observation méthodique, avisé et juste le plus souvent. Mais il y a quelques ombres au tableau.

La critique de cet intéressant ouvrage, qui date de 1829, dépasserait les limites de ces préliminaires. Mais s'il faut y reconnaître d'heureuses trouvailles et souvent de bonnes descriptions, on doit signaler des omissions à combler, des précisions à apporter et surtout quelques erreurs à redresser. Il en résulte que les critiques des œuvres d'art qu'on y trouve sont parfois erronées et injustes.

Une sorte de mise au point s'imposait donc, et il n'était pas inutile que fussent révisés et nettement définis, autant que possible, les traits qui composent la morphologie du corps humain.

C'est ce que, appuyé sur les travaux de notre devancier, nous avons tenté de faire dans un premier et important ouvrage paru il y a plus de trente-

cinq ans, et ce dont nous avons continué à poursuivre la réalisation dans notre enseignement à l'École des Beaux-Arts. Aujourd'hui nos cours sont presque entièrement publiés dans les volumes de la *Nouvelle anatomie artistique* dont les derniers sont en cours de publication. Puissent-ils, dépassant le public pour lequel ils ont été spécialement écrits, rendre également service aux historiens qui s'adonnent à faire revivre l'art du passé.



Fig. 8. — Scène dionysiaque. Bas-relief gréco-romain.
(Madrid. Musée du Prado.)
(Phot. Anderson.)

PREMIÈRE PARTIE

ESQUISSE DES GRANDES PÉRIODES DE L'ART GREC

LES ŒUVRES

Nous avons vu dans le volume précédent comment l'Égypte et l'Asie avaient su réaliser, avec des résultats différents, un type de « nu » dans lequel elles avaient fait entrer, suivant leur génie propre, des traits de nature que nous nous sommes attaché à déceler et bien faits pour provoquer notre étonnement. Mais, dans ces deux civilisations, malgré leur très longue durée, l'art qui y avait sa place obligée n'a pu se dégager de la tyrannie d'une formule qui, tout en restant une des conditions de sa grandeur et de sa durée, n'en a pas moins empêché le complet épanouissement, car il entravait radicalement l'essor vers la liberté individuelle, condition première de la formation et du progrès artistiques.

Une des conséquences, les plus attachantes pour nous, de cette évolution incomplète a été, au point de vue de la forme humaine, la cristallisation, pour ainsi dire, de ces arts en des types dont les traits immuables, nets et tranchés, ont rendu faciles les descriptions dont ils ont été l'objet.

Il n'en a pas été de même pour l'art grec. Son évolution, dès ses premières manifestations, s'est faite sans arrêt, et ses œuvres se perfectionnent sans cesse jusqu'à ce qu'il atteigne, en un laps de temps d'ailleurs relativement court, une représentation de la figure humaine si parfaite qu'elle n'a pas été dépassée.

Cette période de formation porte le nom d'archaïsme. Elle est particuliè-

rement intéressante. Mais bien avant les premiers tâtonnements de l'art grec proprement dit, des manifestations artistiques remarquables s'étaient manifestées dans les îles de la mer Égée, dont il nous est impossible, au début de cette étude, de ne pas dire un mot.

Notre travail sera donc divisé de la façon suivante :

Époque préhellénique;
Archaïsme;
Cinquième siècle;
Quatrième siècle;
Époque hellénistique;
Époque gréco-romaine.

Ce n'est pas, lorsqu'un historien aussi renseigné que M. S. Reinach affirme « que l'histoire de l'art antique n'est pas encore faite, les découvertes nouvelles de documents inconnus hier, en modifiant souvent jusqu'aux grandes lignes et substituant de nouvelles hypothèses aux synthèses provisoires qu'apportent les bons manuels », que nous ayons la prétention d'émettre en cette rapide revue rien de neuf et de définitif.

Nous ferons état des « bons manuels » dont parle M. Reinach, et en particulier de l'*Histoire de la sculpture grecque* de Collignon, dont l'autorité en la matière est universellement reconnue, mais nous ne négligerons pas, cela va sans dire, les ouvrages plus récents et de première importance tels que ceux de Lechat, de M. Picard, de M. Salomon Reinach et de M. Déonna

Si l'on cherche à dégager dans l'esthétique grecque le trait commun s'appliquant à toutes les époques de l'hellénisme, « c'est, comme l'a dit Collignon, que toutes les préoccupations de cet art se rapportent à la personne humaine ». Tel est, en effet, le thème inépuisable sur lequel il exécute des variations infinies en rapport avec la forme extérieure changeante et l'expression des actions, des sentiments et des émotions de l'être qui vit. L'histoire de l'art grec, c'est, à vrai dire, l'histoire de la figure humaine. Sa représentation par l'art sera notre fil d'Ariane dans les pages qui vont suivre,



Fig. 9. — Rite des funérailles. Sarcophage de H. Triada.
Décrochement en avant des épaules.
(D'après Maraghiannis, *Antiquités crétoises*, 2e série, XLIV.)

L'ART PRÉHELLÉNIQUE

Deux ou trois millénaires avant que la Grèce entrât dans l'histoire, la Ire Olympiade étant ordinairement datée de l'an 776 avant J.-C., une brillante civilisation florissait dans les îles de la mer Égée. Venue de l'Orient, son centre principal était la Crête avec Cnosse pour capitale où aurait régné le vieux roi Minos, dont les Grecs conservaient le souvenir légendaire.

Ce n'est guère que depuis le commencement du siècle que les fouilles et les travaux d'un J. de Morgan, d'un Schliemann et d'un Evans ont fait sortir de terre, pour ainsi dire, cette étonnante civilisation dont le siège est surtout dans les îles, mais qui s'étend aussi à la Grèce continentale et à la côte de l'Asie Mineure.

Elle se relie aux âges préhistoriques et les premières statuettes féminines ont la stéatopygie qu'on voit partout ailleurs sur les productions analogues. Lorsqu'elle atteint son apogée, elle se révèle par des vases ornés de décorations florales complexes habilement stylisés ou de zoophites, de poulpes, etc., par des fresques sur les murs des palais où la figure humaine joue le principal rôle, par des bas-reliefs peints, par des statuettes en ivoire ou en faïence fort originales, élégantes et pleines de mouvement, par des objets d'orfèvrerie, masques d'or, gobelets en or, et par des poignards de bronze avec des incrustations d'or et d'argent, etc.

Mais à part les peintures murales, fresques des palais, toutes les œuvres



Fig. 10. — Course de taureaux. Fresque de Cnosse.
(D'après Glotz, *l'Art égéen*, pl. III.)

de cette époque sont de petite dimension. Les statuettes ne dépassent guère trente centimètres de haut. Les statues de dimensions naturelles n'existent pas, ce qui diminue leur intérêt au point de vue spécial où nous nous plaçons. Car si nous pouvons juger de l'ensemble si original et si artistique, le détail de la forme nous échappe le plus souvent.



Fig. 11. — Le roi aux fleurs de lis. Relief peint de Cnosse.
(D'après Glotz, *loc. cit.*, p. 364.)

Lorsque les fouilles en Crête, à Cnosse, à Haghia-Triada, etc.; sur le continent, à Tirynthe, à Mycènes, à Vaphio; en Asie Mineure, à Hissarlik, etc., ont offert à la curiosité universelle ces originales figures peintes, gravées, en bas-relief ou en ronde-bosse, l'étonnement fut grand. On fut stupéfait de rencontrer à une si lointaine époque les accents d'un modernisme si curieux : les hommes aux mouvements de photographie instantanée, les femmes au profil irrégulier, aux cheveux fous, d'une allure si vive et si pimpante que l'une d'elles a reçu des archéologues le nom de « la Parisienne ».

Pour ne point nous écarter de notre sujet, je ne ferai que signaler en passant l'habileté de la décoration dans laquelle, sur les vases ou la paroi des demeures, entrent les éléments empruntés à la botanique et à la zoologie, de même que le naturalisme des animaux peints ou sculptés en des scènes qui témoignent d'un art arrivé dès cette époque à un degré de



FIG. 12. — LE SAUTEUR DE TAUREAU. STATUETTE EN IVOIRE DE CNOSSE.
(D'après GLOTZ, *loc. cit.*, pl. III.)

perfection très élevé et qu'on ne devait retrouver que bien des siècles plus tard.

Mais il y a lieu de préciser, au moins en quelques traits, le type humain que l'art égéen a réalisé. L'influence asiatique et surtout égyptienne y est manifeste, ce qui n'est pas pour surprendre si l'on songe aux relations qui existèrent entre la Crète et l'Égypte. Dès l'ancien empire, au IIIe millénaire,

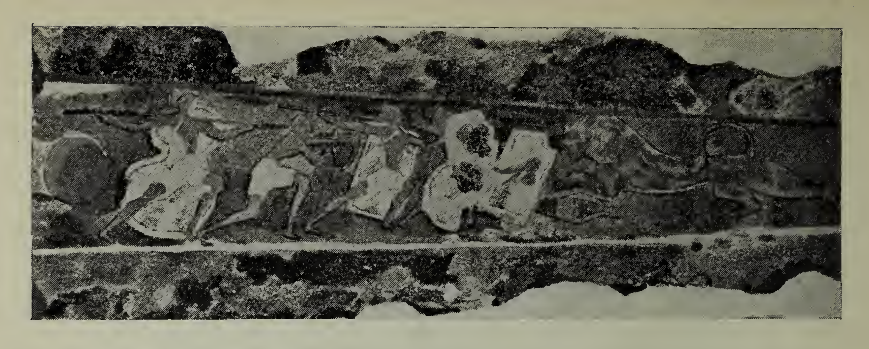


Fig. 13. — Poignard de bronze a incrustations d'or et d'argent. (Détail.)
(Mycènes.)
(D'après Perrot et Chipiez, Vol. VI, pl. XVIII.



Fig. 14. — Deesse aux serpents.
Statuette d'ivoire.
(Musée de Boston.)
(D'après *American journal of Archaeology.* 2e série, vol. XIX (1915), pl. X.)



Fig. 15. — Statuette votive
en faïence.
(Palais de Cnosse.)
(D'après *The Annual of the British School at Athens.* N° IX, p. 77, fig. 56.

des échanges existaient entre l'Égypte et la Crète qui recevait des défenses d'éléphants, des vases en pierre dure, des perles, des faïences, des figurines, des objets de toilette. Sous le premier empire thébain les relations, avec des alternatives diverses, continuèrent. Sous la XIII[e] dynastie, il y avait un échange actif de plantes médicinales entre les deux pays. A Thèbes, « l'ornementation égyptienne fut transformée par les motifs crétois de la fleur de lis et du galop volant ». (Glotz, *la Civilisation égéenne*, p. 244.)

Le type viril égéen est long, mince, très étranglé à la taille. Il est l'analogue du type élancé égyptien (voy. vol. IV, p. 156), mais avec une exa-



Fig. 16. — Avant-bras. Relief en stuc de Cnosse.
Exemple de gros muscles.
(D'après *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts.* Band XXX.)

gération manifeste. Si les épaules n'ont pas la largeur qu'affectionne l'Égypte, l'étroitesse de la taille dépasse toute mesure : c'est véritablement le torse à taille de guêpe. Les proportions sont plus régulières. Les beaux exemples sont les personnages de la « Course de taureaux », fresque de Cnosse (fig. 10), « le Roi aux fleurs de lis » (fig. 11), relief peint de Cnosse, « le Sauteur de taureau » (fig. 12), statuette en ivoire de Cnosse.

Exceptionnellement, la jambe est de longueur disproportionnée par rapport à la cuisse comme il est presque de règle dans l'art égyptien, ainsi qu'on le voit sur le « Retour de la pêche », poterie de Phylacopi, sur quelques personnages du vase des « Boxeurs », rhyton de Haghia-Triada,

sur les chasseurs du « Poignard de bronze à incrustations d'or et d'argent de Mycènes » (fig. 13).

Les membres sont généralement minces et fuselés comme dans l'art d'Égypte et non munis de gros muscles comme dans l'art assyrien. Cependant il est quelques exemples de modelés musculaires qui rappellent de façon curieuse ce dernier art (fig. 16). Comme dans les arts primitifs, le dessin de la figure humaine montre la tête de profil, les épaules de face et les jambes à nouveau de profil. Il y a toutefois d'assez nombreuses exceptions dans lesquelles la figure est dessinée dans un profil assez correct. Nous avons vu (vol. IV, fig. 274 à 283) que l'Égypte nous en offre de nombreux exemples.



Fig. 17. — Femme en costume de cérémonie. Fresque de Tyrinthe. (D'après Glotz, *loc. cit.*, p. 92.)

En somme, le type viril égéen est bien lui-même et, malgré de certaines analogies, on ne saurait affirmer qu'il procède du type égyptien.

Le type féminin n'est pas moins original (fig. 14 et 15). Ses gros seins ronds qui occupent toute la poitrine l'éloignent à tout jamais de la forme égyptienne dont le sein jeune et discret ne prend ce volume que dans les dernières dynasties. La taille est également serrée, on la dirait emprisonnée dans un corset trop étroit, et la jupe à volants qui s'élargit seulement sur le côté n'a d'analogue, du moins à notre connaissance, dans aucun autre des arts de l'antiquité. Mais il convient de signaler sur certaines figures de profil ce curieux dessin des épaules portées en avant (fig. 9 et 17) et dont l'art égyptien nous a montré de nombreux exemples (volume précédent, p. 219).

Mais ce par quoi se distingue surtout l'art égéen, c'est la variété et la justesse des mouvements, qu'il s'agisse simplement de porter un vase comme dans la fresque de Cnosse : « le Porteur de vase », ou de bêcher la terre comme sur le gobelet en or de Vaphio, qu'il s'agisse d'exercices vio-

lents comme sur ce dernier gobelet dans la scène des taureaux sauvages (fig. 19), dans les luttes ou les combats.





FIG. 18 ET 19. — GOBELETS D'OR TROUVÉS A VAPHIO.
TAUREAUX SAUVAGES ET TAUREAUX DOMPTÉS.
(D'après *Jarbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts.* Band XXX, taf. 10.

Il n'y a pas entre l'art égéen et l'art grec de filiation directe. Déjà la civilisation égéenne était entrée en décadence lorsqu'un violent cataclysme

historique (1) acheva de balayer ce qui en pouvait rester. Mais cette civilisation avait été trop étendue et trop puissante pour qu'il n'en restât pas des traces qui eurent des conséquences lointaines.

Toutefois, lorsque la véritable Grèce se forma du dixième au huitième siècle avant J.-C., ce fut dans un milieu neuf et presque sauvage, qu'on a comparé à notre moyen âge d'Occident après les invasions barbares.

(1) Ce sont ces bouleversements que les historiens appellent l'invasion dorienne.



Fig. 20. — Femmes conduisant un char.
(D'après Glotz, *loc. cit.*)



Fig. 21. — Persée tuant Méduse. Métope de Sélinonte. (Détail.)
Bourrelet sus-rotulien.
(Palerme. Musée civil.)
(Phot. Alinari.)

ARCHAÏSME

Décrire la période archaïque, c'est faire l'histoire de la formation des types plastiques de la figure humaine qui ont été la grande préoccupation de l'art grec. Comme tous les peuples sauvages, la Grèce a commencé par adorer ses dieux sous la forme de grossiers symboles, pilier quadrangulaire, pierre conique, tronc d'arbre desséché, poutre ou simple planche affublés parfois des ornements les plus singuliers et les plus divers.

Puis, sous la conception anthropomorphique de la Divinité, qui fut pour l'art un des premiers et plus puissants stimulants, les Grecs s'essayèrent à tailler dans ces premiers fétiches une forme humaine, en indiquant la tête, le tronc, les bras, et en laissant le bas du corps comme enfermé dans une gaine rigide; ainsi se formèrent les premiers *xoana* (1). Mais bientôt les fidèles devinrent plus exigeants. L'imagination grecque attribua à Dédale, personnage légendaire, les premières transformations qui, de la poutre primitive taillée en une figure sans mains, sans pieds et sans yeux, firent naître un personnage avec l'apparence de la vie, les yeux ouverts, les bras séparés

(1) Les premières statues imitant la figure humaine étaient sculptées dans le bois; on les appelait des *xoana*, du verbe grec *xeò* qui signifie gratter, racler.

du corps, les jambes distinctes placées l'une devant l'autre comme dans la marche, symbolisant ainsi les longs et patients efforts de toute une série de précurseurs anonymes.

Aucune de ces œuvres en bois n'est arrivée jusqu'à nous. Mais nous possédons tout au moins une reproduction en marbre d'un des premiers xoana, dans l'ex-voto dédié à l'Artémis délienne et découvert par M. Homolle dans ses fouilles de Délos. Cette image informe (fig. 22) reproduit l'idole taillée dans une planche épaisse. Elle n'appartient à aucun sexe, la poitrine est plate et le torse, dit M. Homolle, « ressemble beaucoup plus à une figure géométrique qu'à une forme humaine ». Quelles étapes conduisirent les premiers imagiers grecs de cette forme grossière au type dédalien? Et quel fut en réalité ce type dédalien lui-même?



Fig. 22.
Artémis Délienne.
(Athènes. Mus. Nat.)
(Phot. Alinari.)

Pour sortir de la légende, il faut nous adresser aux faits. Et l'on possède aujourd'hui, dans les nombreux « Apollons archaïques » que l'on appelle plus volontiers des « couroi » (1), une source de documents d'une authenticité certaine et qui nous donnent de précieux renseignements sur l'évolution de l'art grec à ses débuts.

Une première question se pose, diversement résolue par les historiens, celle de l'influence qu'ont pu exercer sur l'art grec encore novice les grandes civilisations qui l'avaient précédé. Les uns, tout d'abord, ont attribué sur ce coin de terre privilégié, au seul génie plastique d'une race merveilleusement douée, l'éclosion et le développement d'un art spontané et autochtone en dehors de toute influence étrangère. Et devant la rapidité vraiment surprenante avec laquelle les progrès de l'art grec se sont réalisés, — puisque entre les grossiers couroi du septième siècle et les Apollons du début du

(1) « Le mot grec Kouros (que nous ne pouvons franciser qu'à moitié en l'écrivant couros) a reçu dans la langue archéologique un sens plus étendu et plus large que le mot *éphèbe,* qui implique un âge déterminé. Un peu comme le mot garçon, il s'applique aussi bien à un adolescent qu'à un jeune homme de plus de vingt ans. — *Coré* est le féminin de Couros et a pris pareillement une acceptation un peu élargie » (Note de H. Lechat dans *la Sculpture grecque,* p. 22.)

cinquième siècle, tel l'Apollon Choiseul-Gouffier, bien près de la perfection, il n'y a guère plus d'un siècle et demi, — on a parlé du « miracle grec », miracle, en effet, si la Grèce, suivant les légendes accréditées par les Grecs eux-mêmes, avait tout tiré de son propre fonds, miracle si l'art avait commencé avec la fille du potier Dibutades traçant sur le mur la silhouette de l'ombre de son amant avant son départ.

Par contre, d'autres historiens, dans ces derniers temps, ont vu dans l'art grec l'héritier de l'Orient, de l'Assyrie et surtout de l'Égypte, soit directement, car les communications de la Grèce avec ces peuples de très vieille civilisation ne fait pas de doute aujourd'hui, soit par l'intermédiaire de l'art minoen et de la Grèce asiatique ou ionienne.

Cette dernière opinion n'est pas sans contenir une grande part de vérité. Mais les recherches sur les origines de l'art sont semées d'écueils que M. Pottier a fort justement rappelés en quelques pages saisissantes. (*Catalogue des vases antiques*, première partie, p. 251 et suiv.)

Lorsque des formes semblables s'observent dans les arts de deux civilisations différentes, on est naturellement tenté de conclure à une imitation et à l'influence de l'une sur l'autre, de la plus ancienne sur la plus récente. Encore faut-il qu'il soit établi que ces deux civilisations ont été historiquement en contact, et l'on sait que ces contacts ont pu se faire à longue distance dans le temps et dans l'espace. (S. Reinach, *Anthropologie*, 1894, p. 184-185; Heuzey, *Mon. et Mém. Piot*, t. I, p. 19-20.)

Mais il y a la contre-partie. On sait d'autre part que l'art toujours se recommence, que l'esprit humain est partout le même et que ses productions artistiques sont dominées par les mêmes lois de développement qui, indépendamment de tout contact, donnent naissance à des manifestations analogues et même identiques (1).

Entre ces deux hypothèses oscillent les solutions de cet angoissant problème : d'une part, imitation par contact, emprunts directs d'un art à l'autre; d'autre part, production spontanée de formes semblables, par la seule unité de l'esprit humain, dans des arts séparés dans le temps ou l'espace par d'irréductibles cloisons.

L'étude détaillée que nous avons faite dans le précédent volume des

(1) Milliet. *Bull. des Musées*, 1892, p. 279-287. Déonna, *Les lois et les rythmes de l'art*. Lange, *Mém. de l'Acad. royale de Danemark*, 5e série, t. V, 1892. Lechat, *Rev. des Univ, du Midi*, t. I, p. 16.

formes du « nu » dans les arts de l'Orient classique, Égypte, Chaldée et Assyrie, facilitera l'établissement des analogies et des ressemblances avec les œuvres archaïques grecques. Mais, nous bornant à l'examen des œuvres d'une authenticité indiscutée, nous nous tiendrons dans le domaine des faits. Aux historiens, à de plus compétents que nous, d'établir la filiation historique et de mettre en lumière, s'il y a lieu, les rapprochements et les contacts qui ont pu s'établir entre ces lointaines civilisations (1).

Qu'il me soit permis toutefois, en manière de préambule, de citer l'opinion de deux auteurs qui font autorité.

M. Charles Picard, dans son dernier ouvrage si documenté sur la sculpture antique et dont la deuxième partie n'a pas encore paru, rappelle qu'à chaque période de son histoire, la Grèce a subi la fascination du monde oriental (p. 240). « Sans diminuer, dit-il, ni la part de l'Asie dans la formation du génie grec, ni la valeur des traditions transmises par la Crète, puis par l'Ionie, il semble bien que d'abord la civilisation de la jeune Hellade se soit trouvée surtout influencée par la riche et légendaire Égypte. »

C'est ainsi que la Grèce emprunta à l'Égypte des procédés et des techniques variés; celle du bronze y fut importée dès le septième siècle. Mais elle emprunta surtout des types. « L'influence égyptienne pour le type viril a été confirmée par des trouvailles récentes, montrant qu'il n'y avait pas eu seulement coïncidence, mais directe dérivation. »

Dans les progrès de l'archaïsme, ajoute M. Picard, on peut reconnaître et fixer la part des influences du dehors. Et il rapproche la statue du roi Mycérinos d'Égypte de celle du couros de Polymédès trouvée à Delphes par M. Homolle, la statue de Sépa attribuée à la III[e] dynastie de celle dite « la

(1) En ce qui concerne les relations des Grecs avec l'Égypte, on sait que « ces relations » s'établirent d'une façon régulière au septième siècle, après l'avènement de la XXVI[e] dynastie. Psamétik (656-617), roi d'Égypte, eut à son service des mercenaires ioniens et cariens, et il leur donna des terres dans le Delta. *Apries* (617-601) eut trente mille de ces mercenaires à Saïs. *Amasis* (570-526) les établit même à Memphis, l'une des anciennes capitales de l'Égypte. Le pays fut ouvert au commerce des Grecs, et Amasis leur permit de s'établir dans la ville de *Naucratis,* où neuf cités de l'Œolide, de l'Ionie et de la Doride élevèrent en commun un temple sous le nom d'*Hellénion*. Les Samiens allèrent fonder une colonie jusque dans la grande oasis, à l'est de Thèbes. Les relations des Grecs et des Égyptiens avaient rendu nécessaire la formation d'une classe d'interprètes. (*Petite histoire des Grecs,* par Van den Berg, p. 92.)

dame d'Auxerre », aujourd'hui au Musée du Louvre. C'est cette méthode, qui consiste dans des comparaisons et des rapprochements, que nous appliquerons en l'étendant tout à l'heure.

Avant M. Ch. Picard, Collignon affirmait que l'art grec, à ses débuts, a dû aux civilisations orientales ses premiers modèles. « Tout contribue, dit-il, à faire de la Grèce l'élève de l'Orient. » (*Archéologie grecque*, p. 22.)

« Pausanias distingue les xoana en deux classes : ceux qui sont traités à la manière égyptienne ou même apportés d'Égypte et ceux des élèves de Dédale. Pour les Grecs, les plus anciennes statues religieuses se rattachaient à la tradition égyptienne et Dédale représente les premiers efforts de l'art grec pour s'en détacher » (p. 27).

Nos études sur les « Apollons archaïques » nous ont conduit à distinguer deux groupes conformes à la classification de l'auteur grec, ceux sur lesquels les ressemblances égyptiennes l'emportaient et ceux au contraire sur lesquels s'affirmaient avec le plus d'insistance les traits exclusivement grecs.

A côté de l'influence égyptienne, Collignon relève l'action de l'art assyrien sur la figure grecque primitive. Il signale le soin du détail, barbe, chevelure, costume, et aussi la saillie des muscles, les formes lourdes et l'accentuation de l'anatomie dans le nu. Nous aurons l'occasion de justifier plus loin la clairvoyance du célèbre historien en rapprochant la musculature des membres de certaines figures archaïques grecques, bas-reliefs ou rondes-bosses, de celle des grands bas-reliefs assyriens.

CONSTITUTION DU TYPE VIRIL

Le type viril, dès sa première ébauche, est représenté entièrement nu. Il est figuré dans l'attitude rigide de toutes les statues primitives, à quelque époque et à quelque pays qu'elles appartiennent. Toutes les parties, d'une rectitude absolue, sans inflexion, inclinaison ni rotation de l'une quelconque d'entre elles, sont orientées dans le même plan transversal. Des épaules élargies, les bras descendent verticalement, séparés d'un torse rétréci par un espace vide et adhérents aux cuisses par la main et l'extré-

mité inférieure de l'avant-bras. Les membres inférieurs écartés dans le plan antéro-postérieur symbolisent la marche, la jambe gauche toujours en avant suivant la mode égyptienne, ce qui complète le rapprochement qu'on en peut faire avec l'art égyptien. Nous insisterons plus loin sur certains détails de modelé qui achèvent les analogies entre les deux arts.

Dès la deuxième moitié du septième siècle et pendant tout le cours du sixième s'échelonne une série de statues viriles archaïques qu'on a tenté d'abord de diviser en deux groupes, l'un représenté par l'Apollon de Théra aurait pris son origine dans les îles ou dans la Grèce asiatique, l'autre, dont le premier spécimen est l'Apollon d'Orchomène, serait né en Béotie. Les traits distinctifs existeraient surtout à la tête, face plate et comme écrasée chez ces dernières, profil aigu, front fuyant, bouche aux angles relevés chez les autres. Toutefois, la structure du corps aurait à ce point de vue une importance plus considérable.

Mais Collignon fait observer, à propos de la découverte au mont Ptoïon d'une série de statues votives relevant de l'art primitif béotien, que cet art n'a pas eu le monopole du type viril et que des figures semblables « se sont rencontrées en Grèce presque partout, dans les îles, en Ionie, dans la Mégaride, dans la Corinthie, dans le Péloponèse et surtout dans la Grèce du Nord » (1). Nous pensons donc qu'il n'y a pas lieu de distinguer le lieu d'origine dans l'étude que nous allons entreprendre, ni de faire état de la subdivision que nous venons de rappeler.

Il est curieux de constater comment l'effort de l'artiste primitif s'est tout d'abord et opiniâtrement consacré au perfectionnement des formes locales du mannequin debout, rigide, immobile et symétrique qu'est le « couros », sans en rien changer de l'allure générale, et cela malgré les difficultés de la tâche et l'infériorité manifeste où cette attitude rigide et sans grâce le plaçait, tâche ingrate, véritable pensum que, pendant plus d'un siècle, l'artiste grec s'est imposé. C'est que le génie de la race, fait de logique et de clarté, lui avait immédiatement révélé les nécessités de la méthode et comment il fallait d'abord établir et préciser la construction et les formes de la figure immobile avant de la faire se mouvoir (2); mais il ne faut pas

(1) Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. I, p. 201.

(2) Semblable méthode s'est imposée à nous dans nos cours d'anatomie à l'École des Beaux-Arts, et la statue d'écorché où nous ont conduit les nécessités de l'enseignement est une véritable statue frontale.

négliger les œuvres dans lesquelles il essayait de résoudre simultanément les difficiles problèmes de forme et de mouvement que lui offrait la décoration des temples ou des édifices funéraires.

Nous rangerons en trois groupes distincts les œuvres primitives d'après :

1° Les caractères qui les rapprochent des œuvres égyptiennes;
2° Ceux qui rappellent les œuvres assyriennes;
3° Enfin ceux qui sont essentiellement grecs.

Les deux premiers groupes correspondraient à la première classe de Pausanias et le troisième groupe à la deuxième classe du même auteur.

1° TRAITS RAPPELANT L'ÉGYPTE

Le Musée du Louvre permet d'étudier de près trois beaux spécimens de couroi primitifs : deux torses découverts à Actium (fig. 23 et 24) et entrés au Musée depuis longtemps, et un troisième, qui a conservé sa tête, découvert à Paros (fig. 25).

Si le lecteur veut bien se rappeler la description que nous avons donnée, dans le volume précédent, du torse de la figure égyptienne, il restera frappé des analogies que présentent avec lui les torses du Louvre et qui peuvent se résumer ainsi : largeur exagérée des épaules, étranglement de la taille, modelé grêle et uniforme de la clavicule, région pectorale large et peu haute, échancrure thoracique antérieure en forme d'ogive, flancs sans reliefs, très réduits, bassin étroit, abdomen parcouru d'un sillon médian vertical s'arrêtant à l'ombilic, modelé de l'abdomen uniforme à l'exception du torse d'Actium n° 2 et de celui de Paros où quelques sillons transversaux très superficiels inaugurent très timidement la forme grecque, région hypogastrique très réduite, enfin membres supérieurs d'une longueur disproportionnée par rapport à la hauteur du torse. Bien certainement il n'y a pas identité. Ce ne sont là que des ressemblances, mais elles sont frappantes et ne donnent que plus de valeur à deux autres caractères sur lesquels je dois maintenant attirer l'attention, caractères qui s'éloignent complètement de la forme égyptienne et que je décrirai en détail plus loin. C'est d'abord la saillie des fesses avec ensellure lombaire et surtout la lar-

geur exagérée d'avant en arrière des cuisses dont la face externe aplatie est traversée de sillons musculaires assez bien observés (fig. 24). Ces formes, qui ne se rencontrent jamais dans la figure égyptienne, n'appartiennent qu'à la période archaïque grecque et cessent avec elle.

L'autre trait qui se fait jour ici de façon beaucoup plus timide n'est point limité à l'archaïsme; il ira s'affirmant de plus en plus pour montrer

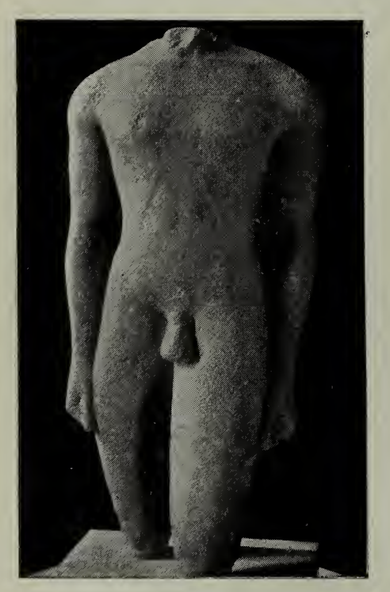


Fig. 23.
Apollon d'Actium. N° 1.
(Musée du Louvre.)
(Phat. Giraudon.)

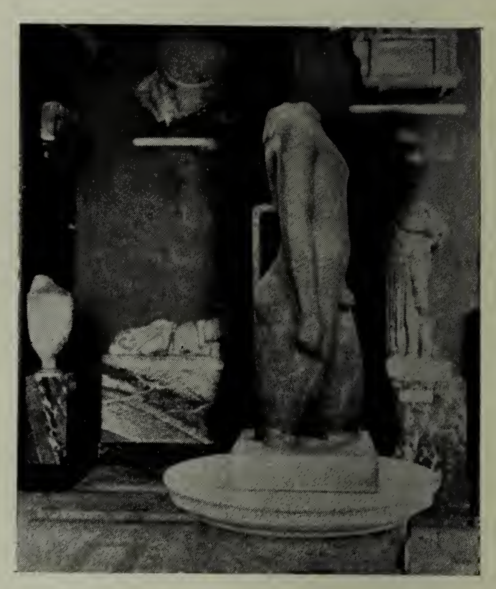


Fig. 24.
Torse d'Actium. N° 1 (profil).
(Musée du Louvre.)

son plein développement aux périodes les plus parfaites de l'art. Nous le décrirons longuement plus loin. Il s'agit d'un modelé spécial de la partie inférieure des muscles de la cuisse au-dessus du genou, modelé qui peut aisément passer inaperçu, mais qu'un esprit averti décélera le plus aisément du monde (voy. vol. I, p. 71, pl. 24).

Les Apollons archaïques de Delphes (fig. 26, 27 et 28), signés Polymédès, ont évidemment de grandes analogies avec la forme égyptienne à laquelle les

rattachent l'allure générale, l'étroitesse de la taille, l'absence de flanc, l'ogive de l'angle xyphoïdien à l'intérieur duquel le modelé se résume en un sillon vertical médian qui se termine à l'ombilic, les saillies sus-rotuliennes égales du gros muscle de la cuisse et aussi l'aspect quadrangulaire de toute la figure, y compris la tête, conformément aux usages établis en

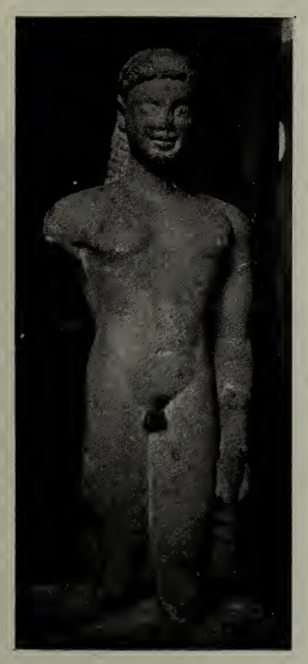


Fig. 25. — Apollon de Paros.
(Musée du Louvre.)



Fig. 26. — Apollon de Delphes signé Polymédès (face).
(D'après un moulage du Musée du Louvre.

Égypte pour la taille des statues, mais dont les éloignent la saillie des fesses, l'épaisseur de la cuisse, le développement de la région hypogastrique et aussi les proportions du membre supérieur normales par rapport au torse, une légère flexion des avant-bras et aussi la flexion des genoux particulièrement manifeste sur la plus mutilée des deux statues dont les moulages sont au Musée du Louvre. L'ogive thoracique est brutalement accen-

tuée sur un petit bronze archaïque également au Musée du Louvre (fig. 29). Presque tous les caractères d'analogie égyptienne sur lesquels je viens d'insister se retrouvent sur un Apollon archaïque du Musée britannique (fig. 30) dont M. Furtwaengler affirme l'origine béotienne : tête massive quadrangulaire, taille étroite, angle xyphoïdien aigu, abdomen lisse, flancs très réduits ainsi que l'hypogastre, cuisses volumineuses et quadrangulaires; au-dessus de la rotule, un relief musculaire distinct se dessine, mais il est de même forme en dedans et en dehors.

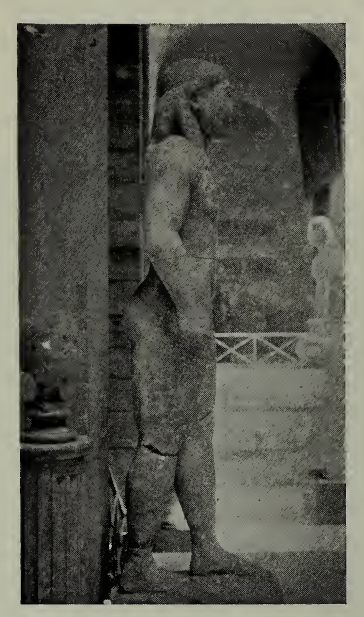


Fig. 27. — Apollon de Delphes (vu de profil).



Fig. 28. Le même Apollon (vu de trois quarts).

Cette vue met bien en évidence la technique suivant laquelle cette statue a été taillée à l'aide de grands plans antérieur et latéraux, se coupant à angle droit selon la méthode égyptienne.

Bien qu'originaire des îles, la célèbre statue connue sous le nom d'Apollon de Théra doit trouver sa place ici à cause des nombreuses analogies avec les spécimens étudiés plus haut, appréciables surtout au torse. Nous ne parlons pas de la tête au profil aigu, d'un style tout différent, qui se retrouve également sur une statue célèbre, l'Apollon de Ténéa (fig. 31 et 32). Cette dernière est entière à la Glyptothèque de Munich, mais il en existe à l'École des Beaux-Arts un excellent moulage, moins les bras. Le torse se relie très étroitement au type égyptiforme décrit jusqu'ici. Mais les membres inférieurs nous montrent des formes nouvelles dont nous parlerons dans un instant.

Nous n'avons pas la prétention de citer ici tous les couroi que l'on peut classer dans cette catégorie. Après avoir rappelé celui de Sunium du Musée d'Athènes (fig. 33), et dont nous parlerons plus loin à propos du genou,



Fig. 29. — Apollon Amycléen. (Bronze.)
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.



Fig. 30. — Apollon de Béotie.
(Londres. Mus. brit.)
(Phot. Mansel.)

nous nous contenterons de résumer en un tableau d'ensemble les traits où s'accusent, chez les couroi, les ressemblances avec la figure égyptienne. Il peut être établi ainsi (fig. 34) :

Aspect quadrangulaire;





FIG. 31 ET 32. — APOLLON DE TÉNÉA (FACE ET PROFIL).
(D'après le moulage de l'École des Beaux-Arts.)
(Glyptothèque de Munich.)
(Phot. Giraudon.)



FIG. 33. — COUROS DE SUNIUM.
(Athènes. Musée National, salle des œuvres archaïques.)
(Phot. A. Giraudon.)

Largeur exagérée des épaules, étranglement de la taille;
Clavicule filiforme;
Angle aigu de l'échancrure thoracique;
Pauvreté, absence de la saillie du flanc;
Région hypogastrique réduite;

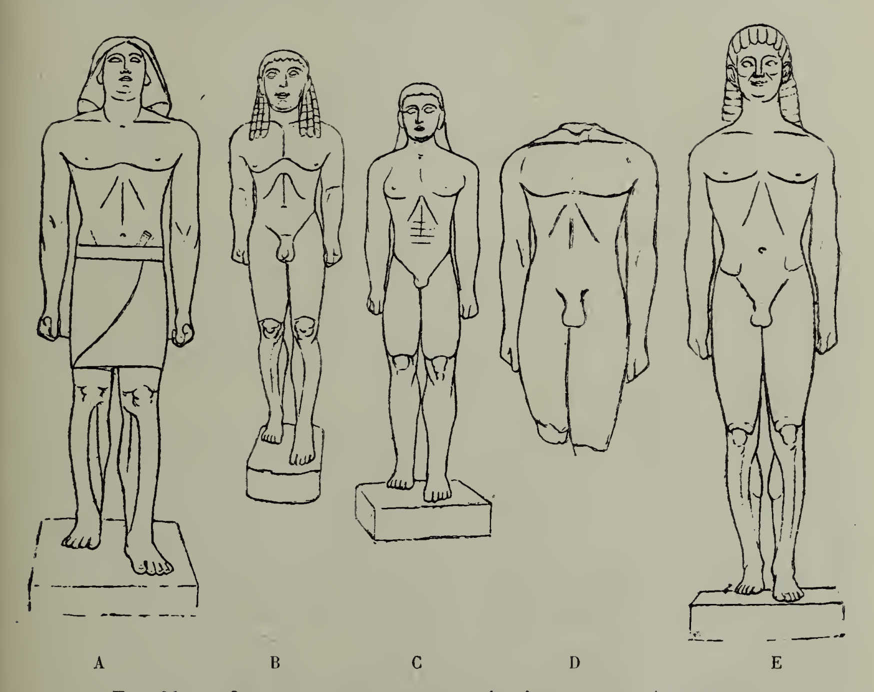


Fig. 34. — Quelques couroi rapprochés d'une statue égyptienne.
A, Ranefer. Ancien Empire; B, Couros de Polymédès; C, Couros de Sunium; D, Torse d'Actium; E, Apollon de Ténéa.

Longueur excessive du membre supérieur;
Dessin de face de la saignée;
Genoux avec une égale saillie du vaste interne et du vaste externe descendant aussi bas l'un que l'autre (voir plus loin p. 61 et suiv.);
Pieds à plat sur le sol, orteils allongés et parallèles entre eux;
Oreille haut située, au niveau de la tempe.

Dans cette série de signes consignés ici, il faut évidemment faire la part qui peut revenir aux tendances communes de l'esprit humain de procéder de la même manière et de réaliser, tout au début de son évolution artistique, des formes identiques, quels que soient le temps et le lieu. Toutefois, dans ces réalisations primitives, il y a la manière et l'on peut trouver, dans certains détails étudiés de près, de précieuses indications, bien proches de la certitude.

2° CARACTÈRES QUI RAPPELLENT LES ŒUVRES ASSYRIENNES

A côté des caractères qui se rapprochent, ainsi que nous venons de le voir, des formes égyptiennes, on peut en relever d'autres qui semblent venir en ligne droite d'Assyrie. Je rappellerai que Collignon attribue à l'influence de l'Assyrie sur l'archaïsme grec, les formes lourdes et trapues et l'accentuation anatomique du nu. Les rapprochements que nous allons faire confirmeront cette opinion.

En effet, nombre de couroi ont, aux avant-bras et aux jambes, des muscles volumineux dont les corps charnus saillants les apparentent au type des « muscles courts » (fig. 35 et 36) cher aux Assyriens, inconnu à l'Égypte, qui affectionnait la forme non heurtée et coulante des « muscles longs ». Sous ce rapport, le génie grec se rapproche de cette dernière, et les membres des magnifiques figures d'athlètes qu'il créa à son apogée ont l'aspect fusiforme que donnent les « muscles longs ». Il semble donc que le muscle court de l'archaïsme ait été comme un hors-d'œuvre, une sorte d'importation étrangère promptement éliminée lorsque l'art eut pris conscience de lui-même. Même les gros muscles des Héraclès de Lysippe ne sont pas des muscles courts.

Cette forme limitée à l'archaïsme est donc d'autant plus curieuse et, dans certains cas, elle s'accompagne, aux jambes, de modèles qui ont attiré notre attention.

Car si l'art grec, pour les premières formes dont il dota le torse de la figure humaine, s'est rapproché de l'Égypte comme nous venons de le voir, il ne lui doit rien, pour la construction des membres inférieurs surtout, dont l'ossature et les muscles sont complètement étrangers et même

opposés à la structure des figures égyptiennes, tandis qu'ils présentent avec

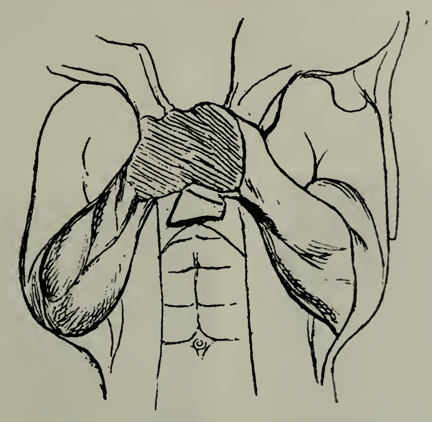


Fig. 35. — Bras du Moschophore. Muscles courts.
(Athènes. Musée de l'Acropole.)

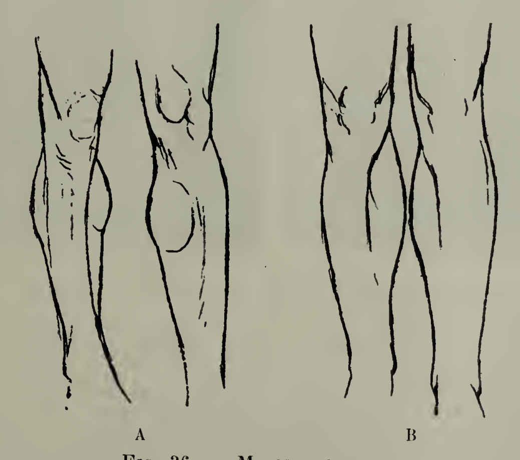


Fig. 36. — Muscles courts.
A, Jambes du couros de Kalyvia-Kouvara ; B, Jambes du couros de Milo.
(Musée d'Athènes.)

les grands bas-reliefs assyriens des affinités telles qu'il semble impossible de les méconnaître.

L'on sait que, sur la figure égyptienne, la région du tibia est le plus souvent réduite à un plan fort étroit, se terminant en bas à une malléole interne très peu saillante. Par contre, sur les grands bas-reliefs assyriens, la même région se développe aussi large que dans la nature et aboutit à une malléole d'un beau relief. Or il arrive que sur certains Apollons archaïques, les ressemblances avec la jambe assyrienne s'accusent. Les





Fig. 37 et 38. — Jambes de l'Apollon de Ténéa (face et profil).

membres inférieurs de l'Apollon de Ténéa, dont il a déjà été question plus haut, sont fort instructifs à cet égard.

Si les cuisses, avec leur volume antéro-postérieur et le sillon latéral externe si nettement accentué offrent tous les caractères de l'archaïsme grec, si d'autre part le dessin de la rotule rappelle encore certaines œuvres saïtes dont se rapproche également la face interne du genou largement développée en hauteur, le modelé des jambes s'éloigne manifestement de la forme égyptienne et reproduit le faire habituel de l'artiste d'Assyrie. Il est impossible en effet de ne pas établir un rapprochement entre la façon dont

est traitée ici la face interne du tibia et cette même partie de la jambe sur les grands bas-reliefs assyriens. Mais les analogies se complètent si nous considérons les masses musculaires. Nous connaissons les différences fondamentales qui séparent sur ce point particulier l'art égyptien de l'art assyrien (voy. volume précédent, p. 165 et 321). Or nous retrouvons ici les formes chères à l'Assyrie, aussi bien en dedans dans ce jumeau interne bien distinct du soléaire interne qu'il surmonte, qu'en dehors dans le plan isolé et étroit des péroniers et dans celui du jumeau externe.



Fig. 39. — Jambes du « Lanceur de javelot ». (Bronze archaïque.)
(Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)

Il est bien certain que l'imitation de la nature toujours semblable à elle-même peut conduire deux artistes éloignés et sans contact à des résultats identiques. Mais l'art est toujours affaire d'interprétation, et il est impossible de méconnaître la ressemblance des deux techniques dans la figuration des mêmes surfaces tibiales, bien que l'Apollon de Ténéa soit une ronde-bosse et que l'art assyrien n'ait produit que des bas-reliefs (fig. 37 et 38). Il y a lieu de rapprocher de la jambe de l'Apollon de Ténéa celle d'une statuette en bronze du Musée du Louvre, dite « le Lanceur de javelot » (fig. 39). C'est la même surface tibiale large et traitée à la façon d'un bas-relief, ce sont les mêmes modelés musculaires; *a fortiori* le même rapprochement s'impose lorsqu'il s'agit d'œuvres qui tiennent du haut-relief comme les frontons et les métopes, et mieux encore de véritables bas-reliefs comme les frises et les monuments funéraires.

En même temps que se développait, pendant le cours du sixième siècle, le type viril de la statue grecque, les hauts-reliefs de la sculpture monumentale réalisaient un type aux formes lourdes et trapues, aux larges

cuisses et aux gros muscles, où s'est fait plus particulièrement sentir l'influence assyrienne.

Les plus anciens monuments découverts dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes sont des débris en pierre calcaire provenant de groupes exécutés en très haut relief et décorant certainement des frontons. Je n'en retiendrai qu'un, représentant Héraclès luttant contre Triton (fig. 40). Le héros grec touche le sol de son genou droit; de ses bras vigoureux, il étreint le buste du dieu marin dont le corps se termine en une queue recouverte d'écailles. Ce qui reste de la figure d'Héraclès est pour nous vraiment intéressant. Le membre inférieur droit montre une cuisse massive. fort large d'avant en



Fig. 40. — Héraclès luttant contre Triton.
(Athènes. Musée de l'Acropole.)
(Photo Alinari.)

arrière suivant la tradition de l'archaïsme. Quant à la jambe au mollet puissant, vue par sa face externe, elle offre un modelé musculaire où se reconnaît, suivant la formule assyrienne, le plan étroit des péroniers, le bord externe du soléaire également étroit et, en arrière, le jumeau externe volumineux. Sur le fragment qui reste du membre supérieur droit, un modelé également assez mince rappelle bien la manière dont les Assyriens ont coutume de représenter le cubital postérieur, au milieu des masses musculaires puissantes de l'avant-bras.

Les métopes bien connues de Sélinonte, qui datent de la même époque (commencement du sixième siècle) (fig. 21), nous montrent Persée avec les mêmes proportions massives et trapues, la même largeur des cuisses sur lesquelles apparaît très nettement le bourrelet musculaire sus-rotulien, bourrelet très justement représenté plus volumineux en dedans qu'en dehors,

caractère grec par excellence et dont nous parlerons plus loin, pendant que les jambes ont une face interne tibiale qui rappelle le modelé assyrien et en arrière de laquelle se développe le jumeau interne et le soléaire de même style.

Au monument des Harpyes, à Xanthos en Lycie, un personnage armé, de proportions courtes et massives, nous fait voir deux jambes nues dont les modelés musculaires se rattachent au même type (fig. 41).



Fig. 41. — Tombeau des Harpyes, a Xanthos en Lycie.
(Acropolis de Xanthos)
(Phot. Fellows.)

Mais les spécimens les plus curieux nous sont offerts par les personnages de la frise du trésor des Siphniens, qui date de 530 environ, exhumé à Delphes par M. Homolle et reconstitué en plâtre au Musée du Louvre.

Les sujets représentés, lutte des Grecs et des Troyens, scènes de gigantomachie, etc., mettent en action des personnages courts et trapus, au torse assez étroit mais aux membres puissants avec de gros muscles bien détaillés suivant la formule que nous venons de décrire, mais plus habilement traduite et évoluant vers la forme plus particulièrement grecque. Témoins, par exemple, ces deux guerriers qui luttent autour d'un combattant mort et dont les membres inférieurs presque intacts permettent de bien juger de leurs formes (fig. 42). Sur les deux, et en particulier sur celui de droite, on observe un modelé musculaire très différent, à la face interne et à la face externe, modelé très habilement reproduit et très près de la réalité. D'après ce qui précède, le lecteur analysera facilement ces formes si précises qui se libèrent de la formule assyrienne, pour ne plus relever que de l'idéal que l'artiste grec de cette lointaine époque s'est déjà forgé. Le même modelé des jambes apparaît sous la tunique des déesses qui luttent parmi les mortels; un autre détail anatomique curieux à signaler, c'est la saillie la plus élevée du talon

à double étage plus ou moins nettement exprimée sur tous les personnages (fig. au chap. des membres).

A côté de ces très hauts reliefs de la grande sculpture décorative, il y a lieu de citer les bas-reliefs de peu de saillie des stèles funéraires de la même époque. L'influence orientale s'y fait très nettement sentir en même temps que l'artiste y maintient d'autre part son originalité.



Fig. 42. — Combat des Grecs et des Troyens. Frise du Trésor des Siphniens. (Fouilles de Delphes.)
(D'après le moulage du Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

Ici les proportions sont élancées et les muscles, un peu moins volumineux, ne s'en rattachent pas moins à la tradition assyrienne, ce qui semble bien évident sur les parties nues de la stèle funéraire d'Aristion (fig. 43) (vers 520) aussi bien sur le membre supérieur que sur les jambes. Mais elle montre le membre supérieur droit descendant le long du corps, en demi-pronation, le coude légèrement fléchi et le poing fermé. Les muscles sont volumineux et le modelé de l'avant-bras est traité à la manière assyrienne. De même les doigts sont incomplètement fermés et le pouce s'applique sur la face externe de l'index, sans aucun mouvement d'opposition, à la façon dont se ferment

les poings dans l'art asiatique. La main gauche qui saisit la lance est traitée de la même façon, mais les cuisses sont volumineuses, le modelé des jambes surtout présente une souplesse que n'a jamais connue l'art assyrien; le bourrelet sus-rotulien existe à sa place et avec les caractères voulus.



Fig. 43. — Stèle funéraire d'Aristion.
(Athènes. Musée national.)
(Phot. Giraudon.)

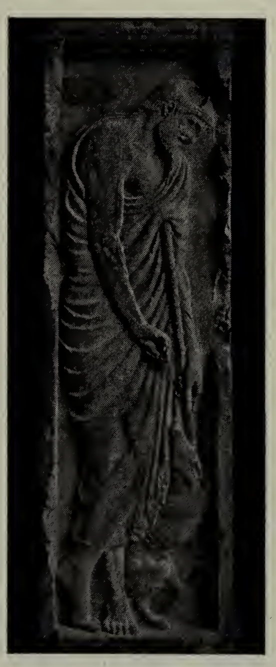


Fig. 44. — Stèle funéraire d'Orchomène.
(Athènes. Musée national.)
(Phot. Alinari.)

Seule la rotule est taillée avec sécheresse. Le relief supérieur du talon à double étage est nettement marqué.

La stèle funéraire signée par Alxénor de Naxos, trouvée à Orchomène, s'éloigne de plus en plus des influences orientales (fig. 44). Un homme d'âge déjà mûr joue avec son chien auquel il présente une sauterelle. Son attitude témoigne d'un certain laisser-aller. Appuyé sur une longue canne qui porte sous son aisselle, les jambes sont croisées dans un mouvement qui

entraîne fatalement la station hanchée dont nous serions tenté de voir là la première représentation. Je rappellerai les nombreuses figures de l'art égyptien décrites plus haut et qui ont cette pose. Sur la stèle d'Alxénor, les muscles ne sont pas volumineux, mais ils sont détaillés sur le membre supérieur droit avec beaucoup de soin et d'exactitude. La rotation de l'avant-bras, la main étant en pronation complète, est bien représentée, de même que la main avec le mouvement d'opposition du pouce qui tient la sauterelle. Les jambes dessinent leur musculature au travers du manteau aux longs plis. Mais le fait absolument nouveau qu'il importe de signaler est la représentation de face du pied droit dans un raccourci presque exact. Il faut noter sur ce pied les deux saillies malléolaires fort correctement représentées, l'interne plus haute que l'externe et la direction oblique du 5e orteil, premier indice d'un trait qui ne manquera jamais au pied grec.

On peut remarquer, en outre, aux deux membres supérieurs et au pied droit, des cordons saillants destinés à représenter des veines. Leur situation est bien choisie, au bras surtout où descend en dehors le long du biceps la veine céphalique. Tout en rappelant les gros cordons veineux des bas-reliefs assyriens, on ne peut supposer chez l'artiste grec une imitation servile, tout au plus une réminiscence.

3° TRAITS ESSENTIELLEMENT GRECS

A côté de ces emprunts aux arts d'Orient, l'artiste grec, dès ses débuts, a donné à ses œuvres des traits qui lui sont propres et dont aucune trace ne se trouve dans les arts antérieurs.

Au point de vue de la construction générale, c'est la largeur de la cuisse dans le sens antéro-postérieur et la saillie des fesses, traits déjà signalés qui ne dépassent pas la période archaïque et ont pour origine évidente les leçons de l'athlétisme. On les observe dès le septième siècle, pendant tout le sixième et au commencement du cinquième, non seulement sur les statues, mais aussi sur les bas-reliefs et sur les peintures de vase (fig. 32, 40, 41, 42, 86, 92, etc.).

Pour bien mettre en valeur les autres caractères qui appartiennent à cette troisième série, il nous suffira de considérer la part qu'ont eue dans la constitution du type créé, les trois régions suivantes : l'abdomen, le flanc et le genou.

I. — *ABDOMEN*

Sur les premiers couroi, l'angle aigu de l'échancrure antérieure du thorax est avec l'ombilic et le pli de l'aine, limité au voisinage des organes, le seul

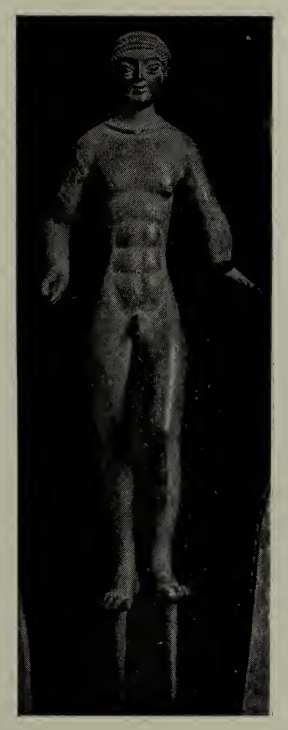


Fig. 45. — Plein cintre thoracique. Apollon archaïque. (Bronze.)
(Rome. Collection Barberini.)
(Phot. Alinari.)



Fig. 46. — Plein cintre thoracique. Apollon de style étrusque. (Bronze.)
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

détail anatomique que l'artiste grec grave d'un trait plus ou moins accusé à la partie antérieure du torse viril. Mais, en même temps ou presque aussitôt, une forme neuve et plus complexe apparaît, plus complexe parce qu'elle fait intervenir à la fois dans son interprétation le squelette et la musculature : c'est le plein cintre, limite supérieure de l'abdomen. Entre

les deux, angle aigu et plein cintre, un certain nombre d'intermédiaires se produisent qui témoignent d'hésitations et d'incertitudes bien naturelles au sculpteur primitif, mais le plein cintre est la forme essentiellement grecque qui vaut d'être retenue. Ce plein cintre, en effet, est, en son milieu, la traduction de la première intersection aponévrotique des grands droits et, à ses extrémités, celle du sillon qui souligne les cartilages costaux (voy. fig. 45, 46, 47).

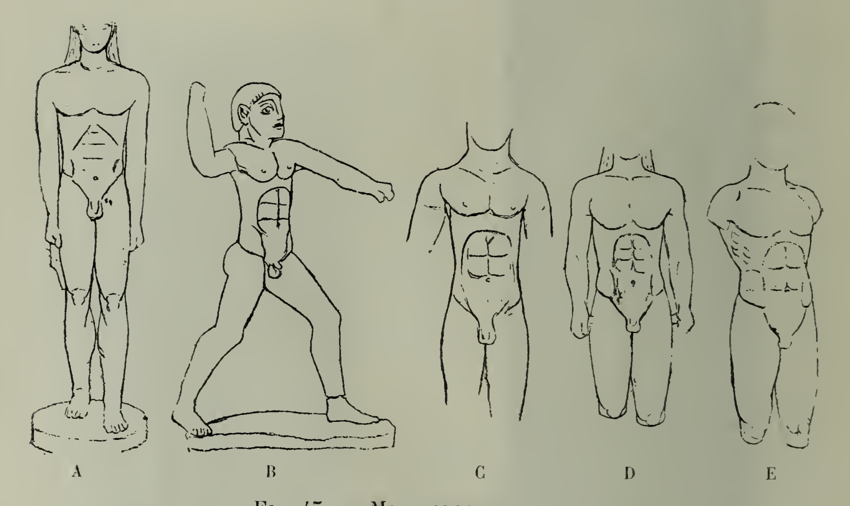


Fig. 47. — Morphologie du torse.
A, Apollon de Milo ; B, Jupiter lançant la foudre ; C, statuette en bronze du Louvre ; D, Apollon *(Musée d'Athènes, nº 12)* ; E, Apollon Strangford.

On le voit nettement exprimé par une véritable incisure sur quelques couroi en marbre, mais plus brutalement encore sur quelques statuettes en bronze d'une époque fort reculée, comme sur un Jupiter lançant la foudre attribué à la fin du septième siècle et reproduit par Perrot, dans son *Histoire de l'art antique*, t. VIII, fig. 239. On le voit aussi sur un Apollon Ptoos également en bronze, sur deux statuettes d'Hercule fort grossières de la collection des bronzes du Louvre, sur un Apollon dit de style étrusque également du Musée du Louvre, sur un Apollon archaïque en bronze de la collection Barberini à Rome (fig. 45); enfin, parmi les bronzes, il faut encore citer à ce sujet le Lanceur de javelot du Louvre.

Des « Apollons archaïques » en pierre, on peut rapprocher quelques torses du Trésor des Athéniens (fig. 48 et 49).

Cette courbe cintrée, plus ou moins brutale, est toujours située à quelque distance de l'épigastre et des pectoraux. Elle vient mourir sur le côté au-dessus du flanc et quelquefois se continue avec le sillon latéral de l'abdomen. Il n'est pas tout à fait exact de dire, comme M. Déonna, que



Fig. 48. — Hercule et la biche. Métope du Trésor des Athéniens.
Modelés de l'abdomen.
(Delphes. Musée.)
(Phot. Alinari.)

« les côtés de cette courbe (la courbe de la cage thoracique) s'arrêtent tout d'abord assez haut, s'allongent ensuite et descendent jusqu'au pubis *comme dans la réalité* (1). »

(1) Cet auteur a été trompé par le dessin anatomique qu'il donne au nº 82 de la planche IV de son livre si documenté sur les « Apollons archaïques. » Ce qui est exact sur l'écorché ne l'est pas sur le vivant, où ne se dessine guère le bord externe du muscle grand droit, comme on le voit sur le dessin en question. Il en est de même du sillon médian qui sépare les deux muscles grands droits accolés. Visible sur l'écorché jusqu'au pubis, il s'arrête, sur le nu, à l'ombilic,

Ce cintre d'abord brutal est bien l'origine du modelé si caractéristique de cette région sur le torse grec. Car on peut constater toute une série de formes de transition dont il est aisé de citer quelques exemples (fig. 47 et 50). Sur l'Apollon Strangford (fig. 51), le modelé est encore d'une sécheresse qui n'existe plus sur le beau torse du Ptoion, au Musée d'Athènes, n° 20 (fig. 50 A et 73). Sur un torse archaïque en marbre du Musée du Louvre



Fig. 49. — Exploits de Thésée. Metope du Tresor des Athéniens.
Modelés de l'abdomen.
(Delphes. Musée.)
(Phot. Alinari.)

trouvé à Milet (fig. 52), comme sur un Poséidon en bronze du Musée d'Athènes, la partie centrale du cintre s'isole et fait manifestement partie du muscle grand droit. Enfin, sur les figures d'Égine, la forme générale est encore un peu raide, mais toute proche de la vérité.

Les modelés de l'abdomen dominés par l'anatomie des muscles grands

ainsi qu'on l'observe d'ailleurs sur tous les couroi, et ce n'est que tout à fait exceptionnellement qu'on le voit se prolonger plus ou moins au-dessous de l'ombilic comme sur les figures d'Égine et sur quelques torses du Trésor des Athéniens (fig. 54 et 55).

droits sont la vraie trouvaille de l'art grec. Les artistes primitifs n'y sont pas arrivés aisément, mais ils ont de bonne heure entrevu ces modelés.

L'Apollon d'Orchomène, par exemple, est un des plus frustes parmi les couroi primitifs (fig. 53). Collignon le place tout au début de la série, immé-

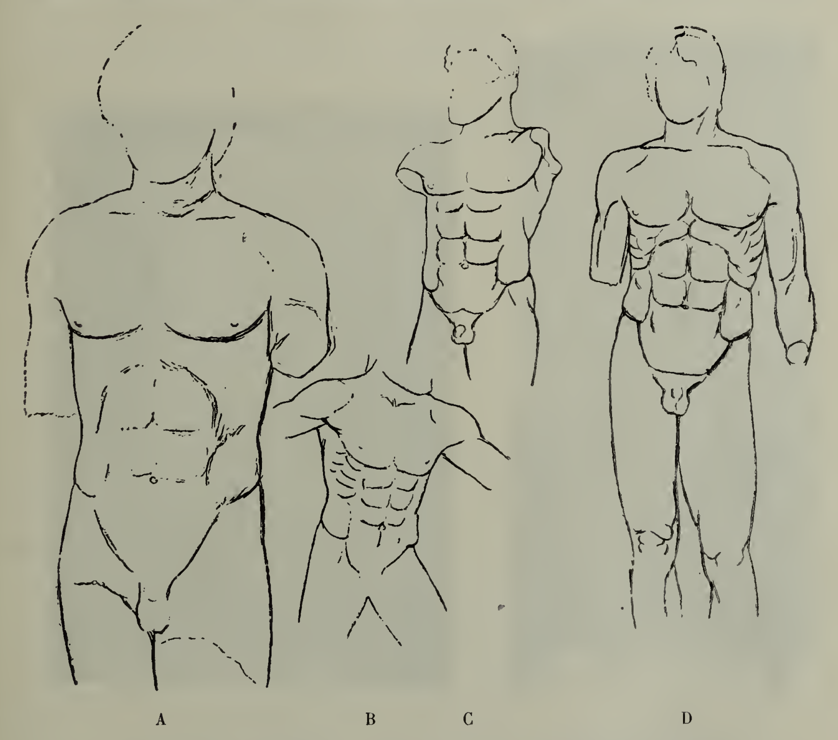


FIG. 50. — SUITE DE LA FIGURE 47 : MORPHOLOGIE DU TORSE.
A, Apollon Ptoos *(Mus. nat. Athènes)*; B, Guerrier d'Égine; C, Poséidon *(Athènes)*; D, Apollon Choiseul-Gouffier *(Mus. brit.)*.

diatement après les xoana en bois dont il reproduirait, d'après cet auteur, le faire et les méthodes. Or, tout grossier qu'il soit, ce torse n'en présente pas moins la première apparition de ces traits qui s'orientent manifestement vers la forme grecque. Il y a plus de vingt ans que je signalais, dans mes cours, l'évasement des rebords costaux qui se rapproche de l'angle

droit et surtout les traces évidentes des intersections aponévrotiques des muscles grands droits que, mal averti, Collignon appelle « des dépressions horizontales, creusées très légèrement, qui strient la partie supérieure de l'abdomen, *au mépris de toute vérité* ». En réalité, c'est le commencement de la vérité.



Fig. 51.
Apollon Strangford.
(Musée britannique.)
(Phot. Clarke et Davies.)

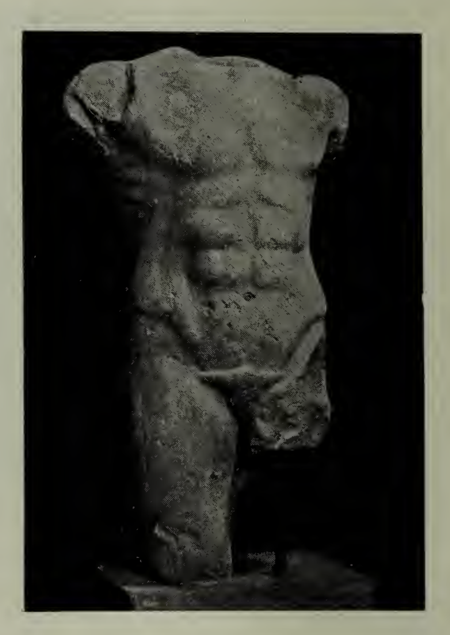


Fig. 52.
Torse de Milet.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Alinari.)

Ces sillons, les artistes primitifs ont de la peine à les dénombrer et à les situer exactement. On en voit cinq parallèles sur le couros d'Orchomène, quatre sur le couros de Sunium, puis trois sur d'autres. Mais dans le compte de ces divisions de l'abdomen, les historiens d'art ne sont pas toujours d'accord avec la réalité.

Les intersections aponévrotiques qui divisent les muscles de l'abdomen sont bien au nombre de trois et elles sont la cause des trois plans musculaires qui se partagent la région sus-ombilicale du ventre; la division tripartite ne s'applique donc qu'à cette région. Le plan musculaire le plus élevé, assez étroit, fait partie, au point de vue morphologique, de la région sous-mammaire, ainsi que je l'ai montré ailleurs (*Anatomie artistique*, p. 174). Et M. Déonna commet une erreur dans la façon dont il relève le nombre des intersections aponévrotiques. Ainsi dans l'intérieur du cintre décrit par l'ouverture thoracique, il en compte trois (nombre normal, dit-il) sur certains couroi (1), alors qu'en réalité, sur ces torses, les intersections aponévrotiques sont au nombre de quatre, puisque le sommet du cintre doit compter, ainsi que nous l'avons vu, pour la première intersection (2).

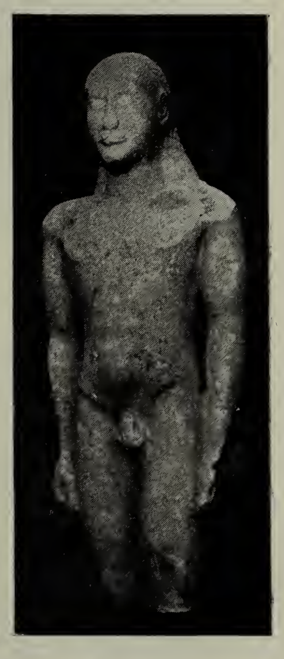


FIG. 53.
APOLLON D'ORCHOMÈNE.
(Athènes. Mus. nat.)
(Phot. Giraudon.)

Peintures de vase. — Les peintures de vase sont fort curieuses au point de vue qui nous occupe. On y trouve avec la sculpture des identités, ce qui n'est pas pour surprendre. Il y a aussi des dissemblances qui créent au peintre une véritable originalité. Je ne parle pas des anciennes figures noires sur fond rouge qui nous ont déjà montré cette singulière construction de l'archaïsme, consistant dans la largeur exagérée des cuisses et la saillie des

(1) De Volomandra, Déonna, *loc. cit.*, nº 5; de Ptoion, Déonna, nºs 30 et 31; de Mégare, Déonna, nº 77; de Délos. Déonna, nº 91; de Ténéa, Déonna, nº 80; de Paros, Déonna, nºs 122 et 128; de Piombino, etc.

(2) De cette façon tout s'éclaire et l'on peut citer comme présentant les trois intersections aponévrotiques voulues :

L'Apollon Strangford; l'Apollon Ptoos, Déonna nº 20; le torse archaïque du Louvre; le Poséidon, bronze du Musée d'Athènes; l'Apollon, bronze du Musée national d'Athènes; les figures d'Égine; l'Apollon Payne Knight (Musée britannique); l'Apollon du Tibre; l'Apollon Choiseul-Gouffier, etc.



Fig. 54. — Lutte d'Héraclès et d'Antée. Cratère d'Euphronios.
(Musée du Louvre.)

Fig. 55. — Modelés de l'abdomen. Détail du cratère d'Euphronios.
(D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei-auswahl hervorragender vasenbilder*. T. II, pl. XCII.
(Musée du Louvre.)

fesses, mais dont l'absence de détails à l'intérieur du corps ne nous donne au sujet du modelé aucun renseignement. Il n'en est pas de même des

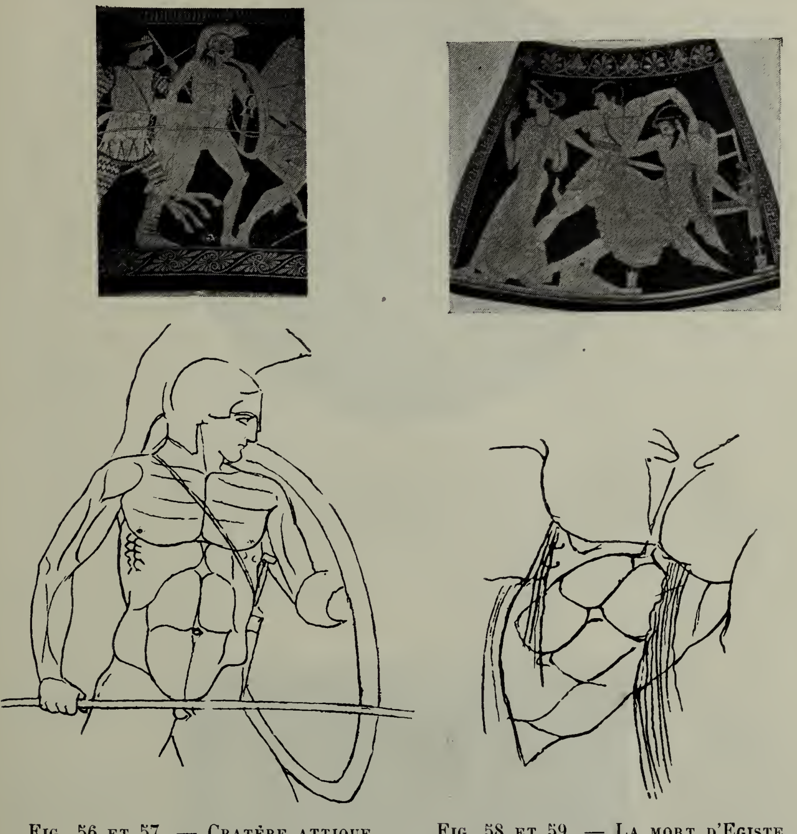


Fig. 56 et 57. — Cratère attique provenant de Ruvo.

Deux divisions abdominales sus-ombilicales seulement.

(Musée de Naples.)

Fig. 58 et 59. — La mort d'Egiste.

Trois divisions sus-ombilicales, mais la supérieure fort étroite.

(D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *loc. cit.*, II, pl. LXXII.)

(Musée de Vienne.)

vases à figures rouges. C'est ainsi que sur les plus anciens de ces vases, au début du cinquième siècle et pendant presque tout son cours, le dessin traduit de bien curieuses conventions. La ligne médiane de l'abdomen, par



Fig. 60. — Achille et Penthésilée. (Coupe attique.)
Trois plans musculaires sus-ombilicaux, le premier fort étroit.
(D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *loc. cit.*, I, taf. VI.)
(Munich.)



Fig. 61.

exemple, au lieu de s'arrêter, comme sur les couroi, à l'ombilic, se poursuit jusqu'au pubis. C'est ce qu'on voit sur le célèbre cratère du Louvre (commencement du cinquième siècle), où se

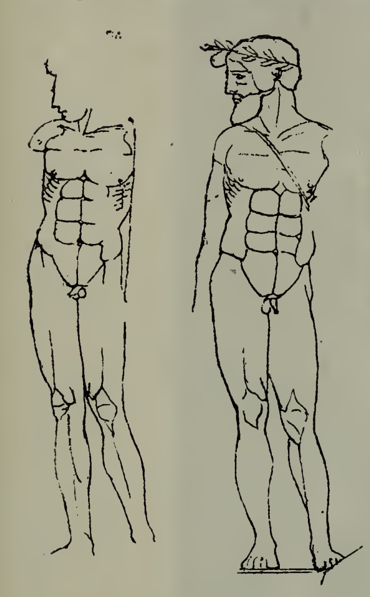


Fig. 62. — Modelés de l'abdomen. Cratère des Argonautes.
(Musée du Louvre.)
(D'après A. Furtwaengler und K. Reichhold. *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragen der vasenbilder.* Munich. Vol. II, pl. CVIII.)

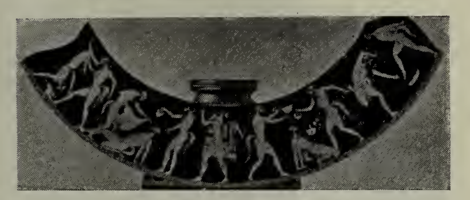


Fig. 63. — Psykter de Douris.
(Musée britannique.)
(D'après Furtwaengler und Reichhold, *loc. cit.* I, pl. XLVIII.)



Fig. 64. — Détail de la figure précédente. Un des satyres.

trouve figurée en traits saisissants (fig. 54 et 55) la lutte d'Hercule et d'Antée, sur cet autre magnifique cratère du même musée, dit vase des Argonautes et sur la plupart des vases de cette époque. Même sur certaines figures de femmes où le détail anatomique se fait plus rare et plus discret, ce sillon médian, fait pour le moins singulier, n'existe qu'au-dessous de l'ombilic, à l'encontre de ce qui



Fig. 65. — Mort de Thalos. (Détail d'une peinture de vase.)
(Ruvo. Musée Jatta.)
(Phot. Giraudon.)



Fig. 66. — Cratère a volutes de basse Italie.
Modelés de l'abdomen normaux.
(Munich.)
(D'après A. Furtwaengler und Reichhold, *loc. cit.*, I, taf. LX.)

se voit dans la nature et sur presque tous les couroi. Si mince soit-il, ce détail anatomique soulève un curieux problème que je livre à la sagacité des historiens.

Mais il est d'autres figures de vase qui ont de grandes analogies avec ce qui se voit sur les statues contemporaines, au sujet du dessin des muscles de l'abdomen, par exemple, avec leurs subdivisions aponévrotiques. C'est ainsi que le torse d'Antée du vase d'Euphronios, déjà cité, montre, à ce point de vue, des formes toutes proches de la vérité. Des trois plans musculaires sus-ombilicaux, seul le premier s'éloigne de la nature en se terminant en dehors par une pointe qui lui donne l'aspect d'une grosse virgule, réalisant ainsi une manière d'écriture propre à l'artiste et employée sur d'autres figures assises du même vase.





Fig. 67 et 68.
Amphore. Rhineus et les Harpyes.
Modelés de l'abdomen normaux.
(*Coll. Jatta in Ruvo*. Style de basse Italie.)
(D'après A. Furtwaengler und Reichhold, *loc. cit.*, I, t. LX.)

Il semble que, dans les hésitations qu'il a pu avoir, le peintre n'a point imité le sculpteur dans la multiplication des intersections aponévrotiques qui, sur les couroi, vont jusqu à cinq et même plus, mais qu'il est plutôt porté à simplifier. C'est ainsi que deux plans musculaires seulement paraissent sur certaines figures des vases fig. 56 à 59).

Sur d'autres, la vérité même apparaît avec les trois plans musculaires réglementaires (fig. 60). Leur inégalité d'étendue, avec le premier long et

étroit, se voit même sur certains comme sur celui qui représente la mort de Thalos (fig. 65), pendant que, sur beaucoup d'autres, le nombre fort exact est traduit avec une régularité géométrique (vase des Argonautes, milieu du cinquième siècle, vases de Douris, jeux de Silènes) (fig. 61 à 64), etc.

Sur les vases de la fin du cinquième siècle et du quatrième, le dessin de l'abdomen a acquis toute son exactitude et toute sa souplesse. Le sillon vertical qui, contre toute vérité, divisait la région sous-ombilicale, est définitivement supprimé (fig. 66, 67 et 68).

Le dessin des muscles de l'abdomen n'est pas le seul détail anatomique fixé sur les vases. On y voit également les digitations du grand dentelé plus ou moins librement exprimées, le flanc nettement délimité, avec un sillon iliaque bien placé et généralement fort exact, mais parfois avec une encoche dont la signification nous échappe.

Enfin, je signalerai un dessin fort curieux de la clavicule, souvent répété. Le bord supérieur en est indiqué par un trait plus ou moins horizontal qui se termine en dedans par une sorte de crochet figurant sans conteste la saillie constante de son extrémité interne au voisinage du creux sus-sternal.

II. — *LES FLANCS*

Les flancs sont une des parties les plus caractéristiques du torse grec. L'analyse de leur formation progressive sur les couroi primitifs, entreprise par M. Déonna, manque de clarté et de précision, parce que cet auteur s'appuie sur une anatomie incertaine.

En effet, Gerdy, dans la description qu'il donne des flancs, y comprend à eur partie inférieure « le relief demi-circulaire très prononcé d'avant en arrière que dessine là la hanche ».

Il s'ensuit que Gerdy qui, selon l'expression populaire « *mettre les poings sur les hanches* », comprend sous le nom de « hanche » cette partie du corps formée par l'évasement de l'os iliaque et les parties molles environnantes, ne fait aucune distinction entre le flanc et la hanche. Or, pour mettre quelque clarté dans le discours, il faut cependant choisir et établir les limites communes aux deux régions. C'est ce que nous avons tenté de faire il y a déjà longtemps dans notre *Anatomie des formes extérieures du corps*

humain parue en 1890 et que nous avons précisé et étendu dans le présent ouvrage (vol. II, p. 184 et 214), auquel je renvoie le lecteur.

Les deux régions, flanc et hanche, sont superposées et séparées l'une de l'autre par le sillon iliaque (fig. 69 et 70). La crête iliaque contribue à la saillie du flanc et non de la hanche, qui s'étend du sillon iliaque jusqu'au grand trochanter qu'elle comprend et qui repose sur la saillie du moyen fessier, recouvert chez la femme d'une couche de graisse plus ou moins abondante.

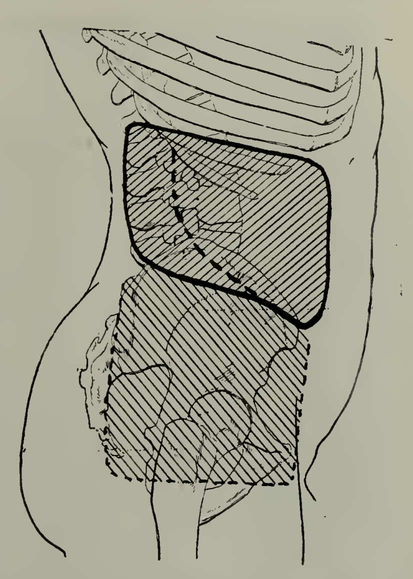


Fig. 69. — Schéma montrant les limites et le siège du flanc et de la hanche.

La saillie du flanc est musculaire en avant (grand oblique) et graisseuse dans sa moitié postérieure (bourrelet graisseux du flanc, constant chez tous les sujets).

A côté de quelques Apollons archaïques cités plus haut (1) qui se distinguent, suivant la formule égyptienne, par l'amoindrissement et même la suppression du flanc, un plus grand nombre sont dotés d'un développement du flanc appréciable (2). Sur tous ces couroi, en raison du volume du flanc, le sillon iliaque s'accentue et le pli de l'aine, réuni à celui du côté opposé par le pli sus-pubien, tend vers la forme cintrée.

Il est intéressant de rappeler ici une statuette en bronze très archaïque, le Zeus lançant la foudre, déjà citée pour la division correcte de l'abdomen et dont les flancs saillants et fermement modelés sont bordés en bas par un sillon iliaque bien dessiné (fig. 47, B), de sorte que cette œuvre très ancienne

(1) Apollon de Paros du Louvre, Torse d'Actium n° 1, Apollon de Sunium du Musée d'Athènes, Apollon de Volomandra, etc.

(2) Par exemple, le Couros d'Eleusis, n° 19 Déonna; le Couros de Delphes, n° 70 Déonna; le Couros de Délos, n° 87 Déonna; le Couros de Paros, n° 125 Déonna; le Couros de Parion, n° 141 Deonna; un bronze d'Athènes, n° 81 Déonna.

renferme nettement tracés les grands traits qui caractérisent le torse grec.

Il est aisé de montrer, sur une série d'œuvres choisies à cet effet, comment cette partie du torse se précise progressivement pour réaliser l'idéal grec formulé par les grands maîtres du cinquième siècle.

Le torse colossal de Mégare (Musée d'Athènes n° 13), dont un bon moulage existe à l'École des Beaux-Arts (fig. 71), est d'une grande souplesse de

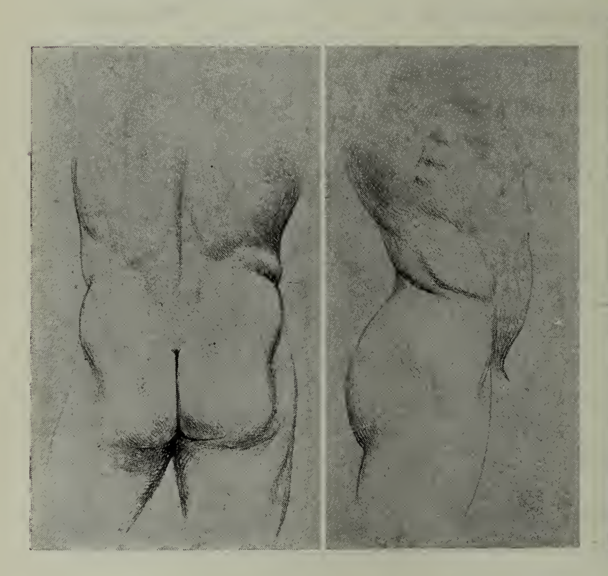


Fig. 70. — Croquis du flanc montrant le bourrelet graisseux dans la station droite et son indépendance dans l'extension du torse.

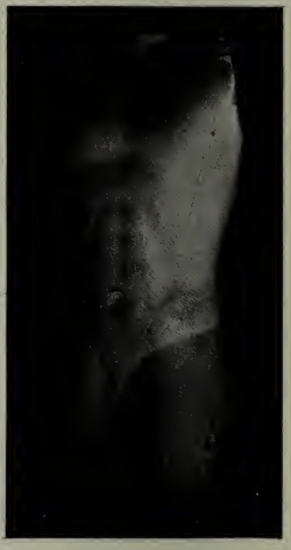


Fig. 71.
Apollon de Mégare.
Saillie du flanc descendant jusqu'au-dessus du pli de l'aine.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)
(Phot. Giraudon.)

modelé, svelte et élégant, mais il fourmille d'erreurs et cependant tout y est, mais de forme imparfaite. Le plein cintre thoracique existe, mais réduit; il y a aux muscles de l'abdomen une intersection aponévrotique en trop. L'ombilic est d'une rare perfection de modelé, mais la région sous-ombilicale est beaucoup trop réduite, les flancs font une belle saillie, mais ils sont trop courts, viennent trop en avant. Cette saillie des flancs en avant trouvera

tout à l'heure son explication. Le sillon iliaque se continue avec un pli de l'aine beaucoup trop court également.

Sur l'Apollon Payne-Knight, nous trouvons un bon développement thoracique et une division exacte des muscles droits. Les flancs sont d'un beau

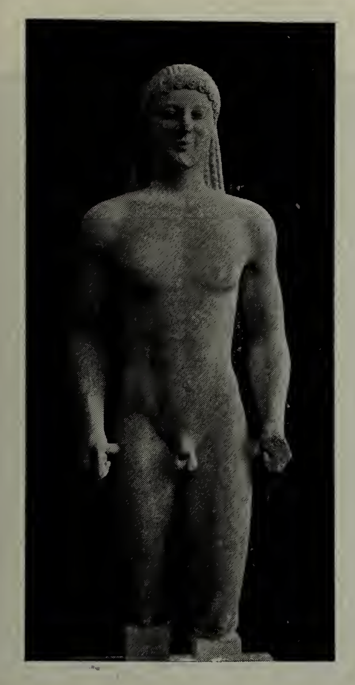


Fig. 72. — Couros du Ptoion.
(*Athènes. Mus. nat.* N° 12.)
(Phot. Giraudon.)



Fig. 73. — Couros du Ptoion.
(*Athènes. Mus. nat.* N° 20.)
(Phot. Giraudon.)

volume, mais le sillon latéral de l'abdomen qui doit les limiter en avant est à peine indiqué, si bien que leur saillie se confond avec celle du ventre.

Le couros du Ptoion, du Musée d'Athènes n° 12 (fig. 72), est d'un modelé assez souple, mais le torse, sans être étranglé à la taille, est étroit; il y a à l'abdomen un plan musculaire en trop, les flancs sont bien modelés, un peu courts, et les plis de l'aine sont obliques et également courts. Il s'en faut de

peu néanmoins que le type grec ne soit complètement réalisé, et il semble que, pour y atteindre, le pas ait été franchi avec un autre torse de même provenance, également à Athènes n° 20 (fig. 73). Ce dernier torse est plus solide, bien d'une venue, les modelés de l'abdomen sont parfaits, les flancs



Fig. 74.
Apollon de Piombino.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

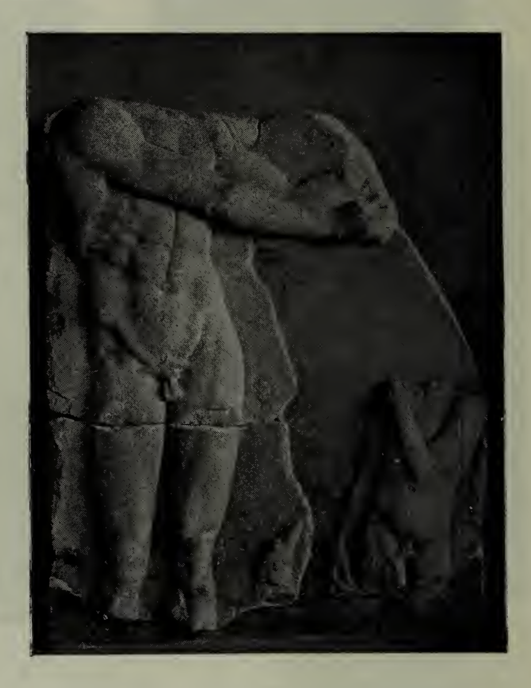


Fig. 75. — Athlète et petit esclave.
Saillie sus-inguinale se continuant avec celle du flanc.
(Delphes. Musée.)
(Phot. Alinari.)

manquent encore un peu d'ampleur, mais la direction courbe du pli de l'aine est excellente.

L'Apollon Strangford du Musée britannique (fig. 47 E et 51) n'a qu'un peu de sécheresse dans certains détails de modelé, mais le torse grec s'y retrouve

entier. Les flancs sont admirablement développés et les plis de l'aine forment le plein cintre voulu.

L'Apollon de Piombino, du Louvre (fig. 74), a bien l'aspect carré du torse d'une venue. Les modelés sont en partie exacts, mais les aines sont trop

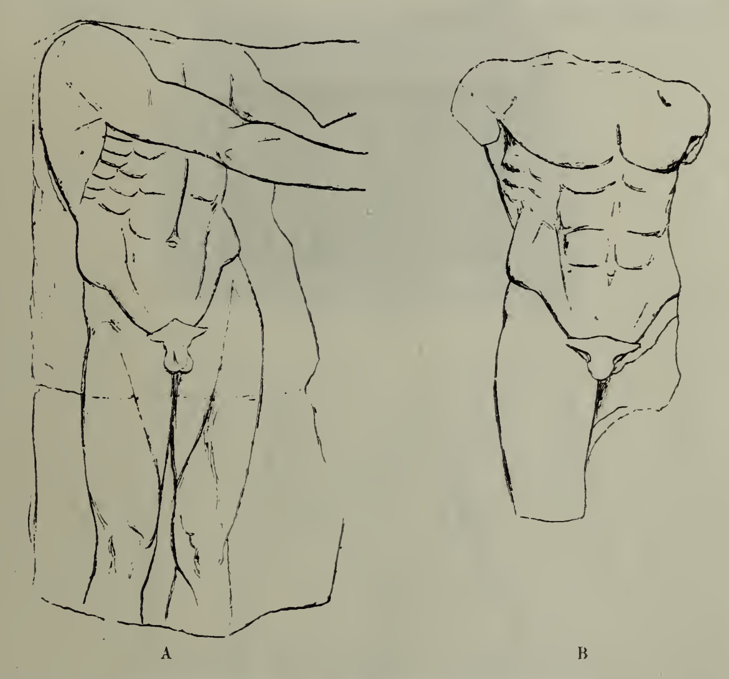


Fig. 76. — Torses archaïques avec le prolongement de la saillie du flanc au-dessus de l'aine.

A, bas-relief de Delphes ; B. torse de Milet du Louvre.

obliques. Le flanc se prolonge par une saillie sus-inguinale qui mérite une mention particulière.

Cette saillie, en un endroit où aucun auteur, pas même Gerdy, n'en avait signalé, nous intrigua. Mais, après l'avoir constatée sur d'autres figures antiques, nous la retrouvâmes bientôt dans la nature même, sur des modèles particulièrement musclés, et dès lors sa raison d'être fut aisée à trouver.

Ces prolongements des flancs, en effet, se retrouvent plus accentués encore sur un torse archaïque du Louvre (fig. 52) et sur bien d'autres œuvres, bas-reliefs (fig. 76 A) ou statues. Ils correspondent, sur la nature, au méplat triangulaire signalé par Gerdy, occasionné par l'aponévrose du grand oblique, dont la base est au pli de l'aine et dont les deux autres côtés



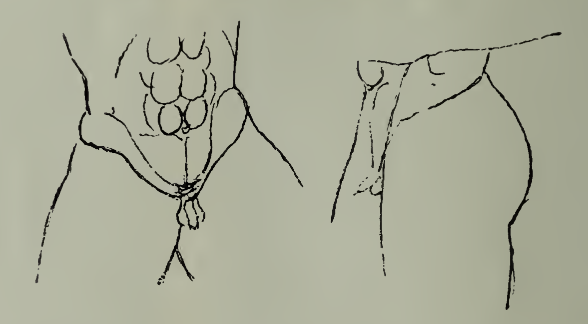


Fig. 77 et 78. — Amphore du Louvre. (Détail.)
Prolongement de la saillie du flanc au-dessus de l'aine.
D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold. *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*. T. II, pl. CXII.)

sont formés par les fibres charnues, en dedans du grand droit et en dehors du grand oblique. Le sommet du triangle se continue avec le sillon latéral de l'abdomen. Ce méplat sus-inguinal participe toujours plus ou moins de la forme générale arrondie de l'hypogastre, mais on n'y a jamais signalé la saillie en question, bien que de nombreux athlètes la présentent, et ceci prouve combien les anciens Grecs, dans la constitution de leur type athlétique, avaient vu juste, car ce relief a sa raison d'être; il est

occasionné par un développement inusité des fibres charnues superposées du transverse et du petit oblique qui débordent en ce point, le grand





Fig. 79 et 80. — Amphore de Munich. Thésée enlevant Coroné.
Détail du flanc.
(D'après A. Furtwaengler und Reichhold, *loc. cit.* T. II, t. XXXIII.)

oblique pour descendre s'attacher des deux tiers externes du ligament qui forme l'arcade crurale, origine du pli de l'aine.

Cette forme, dont l'anatomie donne clairement la raison (1), persiste dans les œuvres de l'archaïsme avancé, comme nous venons de le voir, dans celles de Polyclète, dans l'*Agias* de Lysippe, et dans d'autres œuvres. Elle caractérise les personnages très musclés, les Hercules, les athlètes, etc. Les Apollons, les Bacchus, les Amours ne la connaissent pas.

On la voit presque schématique sur une amphore du Louvre (fig. 77 et 78) et, sur une amphore de Munich (fig. 79 et 80), une forme analogue se retrouve avec toutefois plus d'indépendance de la saillie du flanc.

III. — *LES GENOUX*

L'on sait que le gros muscle de la moitié antérieure de la cuisse, autrement dit le quadriceps, en outre d'une partie profonde, peu apparente extérieurement, se compose de trois gros corps charnus distincts, terminés en bas par un même tendon qui, après avoir englobé la rotule, descend jusqu'au tibia. C'est, au milieu, le droit antérieur flanqué de chaque côté des deux vastes, le vaste interne et le vaste externe.

Ces deux corps charnus latéraux sont loin d'être symétriques (fig. 81, 82 et 83). L'interne ovoïde, volumineux, descend jusque vers le milieu de la rotule; l'externe, plus aplati, s'arrête à quelques travers de doigt du bord supérieur de cet os. Sous l'action d'une bandelette aponévrotique disposée obliquement à la partie inférieure de la cuisse, les extrémités inférieures des deux vastes s'isolent, dans certaines conditions données, du reste des corps charnus de façon à réaliser des formes indépendantes qui jouent un rôle fort important dans la morphologie de la région. C'est en dedans le bourrelet sus-rotulien — grosse saillie oblique tangente à l'angle supérieur interne de la rotule, — auquel correspond en dehors un relief arrondi beaucoup moins volumineux et situé plus haut. Ces formes ne se voient guère que dans le relâchement du muscle qui survient dans la station droite bien équilibrée et surtout dans la station hanchée, sur la jambe portante.

Elles font partie des formes si complexes du genou et il n'y a pas bien longtemps que le problème de morphologie qu'elles soulevaient a reçu sa solution.

(1) La figure 2 de la planche 51 de notre *Anatomie artistique* la reproduit très exactement.

Aussi l'interprétation qu'on en trouve dans les arts vaut-elle d'être étudiée; elle peut être la source d'utiles constatations au point de vue même de la chronologie des œuvres archaïques et je ne pense pas qu'elle ait été encore mise à profit.

Les traits à mettre en valeur dans cette étude sont le volume des extré-

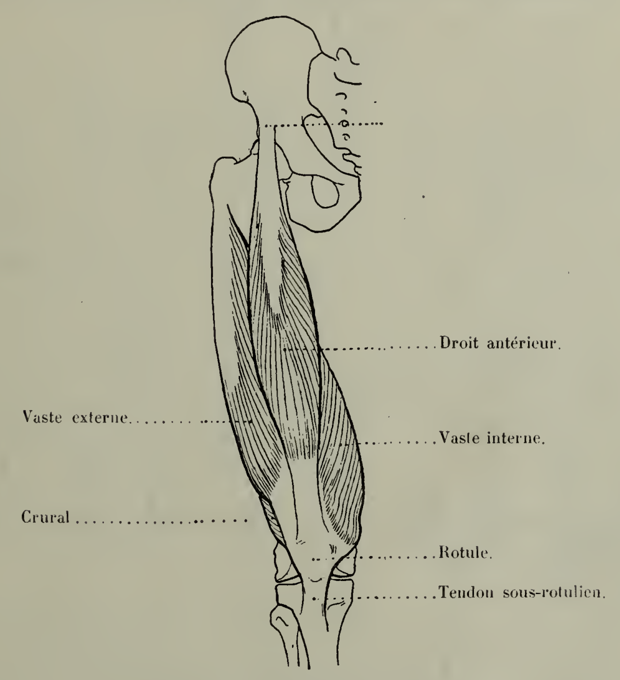


Fig. 81. — Quadriceps isolé.

mités inférieures des deux vastes, leur situation en hauteur par rapport à la rotule et leur indépendance relativement au reste du muscle.

L'art égyptien n'a pas connu ou a délibérément négligé les différences morphologiques des deux vastes. Il a simplifié et schématisé les formes complexes du genou.

Dans cet art, la rotule avec les pelotons adipeux sous-rotuliens sur lesquels elle s'appuie, prend logiquement la forme d'un carré ou d'un rec-

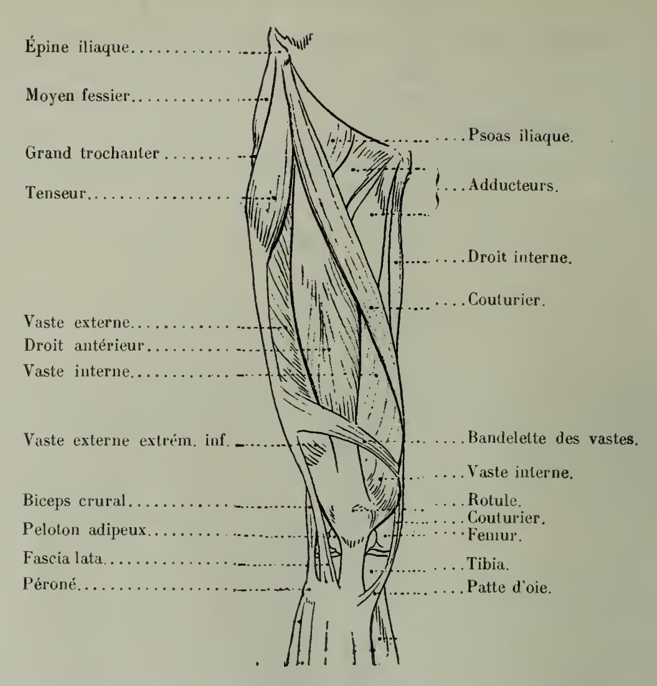


Fig. 82. — Quadriceps en place au milieu des autres muscles de la cuisse.

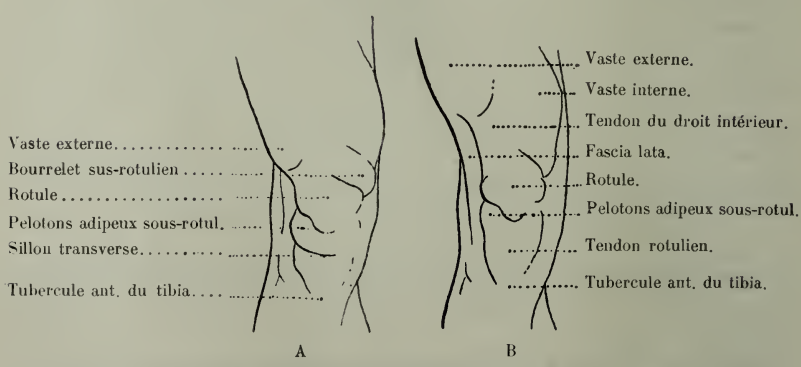


Fig. 83. — Formes du genou dans le relachement A ou la contraction B du quadriceps.

tangle aux angles arrondis et étranglé en son milieu. La grosse masse du quadriceps descend très bas, jusqu'au niveau de la partie moyenne de la rotule dont elle coiffe pour ainsi dire toute la moitié supérieure. Pas de



FIG. 84. — SÉRIE DE GENOUX DE COUROI DEPUIS LE GENOU ÉGYPTIEN JUSQU'A CELUI DU DORYPHORE.

A, Ti, Ancien Empire; B, couros de Sunium; C, couros de Delphes; D, couros de Milo; E, couros de Paros; F, couros d'Actium n° 1; couros d'Actium n° 2; H, couros de Ténéa; I, couros Strangford; K, Doryphore.

différence entre le côté externe et le côté interne; l'un et l'autre font une saillie aussi forte et de même forme (fig. 84 A). Il semble que, dans la construction du genou, la grande loi de symétrie ait prévalu, mais il faut ajouter que l'artiste y échappe aussitôt dans le dessin de la jambe, dont les deux profils interne et externe sont essentiellement différents.

Sous ce rapport, les œuvres archaïques grecques peuvent être classées en plusieurs catégories qui marquent un degré différent d'évolution vers la représentation de la nature.

C'est d'abord celles dans lesquelles le genou reproduit la forme égyptienne, avec les extrémités inférieures des deux vastes coiffant la rotule, volumineuses et semblables des deux côtés.

Puis ces extrémités inférieures, tout en demeurant semblables et descendant aussi bas, ont une tendance à s'isoler et à former des saillies distinctes du reste du muscle.

Ensuite, à ces reliefs distincts s'ajoutent l'inégalité en hauteur, l'interne descendant plus bas que l'externe.

Enfin, les différences de volume viennent compléter le tableau, différences auxquelles s'ajoutent encore plus tard les précisions du modelé.

1° Dans la première catégorie se classent les œuvres qui découlent directement de la formule égyptienne. Sur l'Apollon de Delphes (fig. 84 C et 26), par exemple, la disposition est la même : une grosse rotule soutenue par les saillies adipeuses sous-rotuliennes plus près de la vérité que dans l'art égyptien, mais dominée par le relief égal et uniforme du muscle quadriceps.

Un bronze archaïque du Louvre (fig. 39), le Lanceur de javelot, nous montre une disposition semblable plus proche encore de l'art égyptien avec une petite rotule formée de deux boules superposées comme sur certaines œuvres de l'époque saite.

La statue colossale du cap Sunium, aujourd'hui au Musée d'Athènes, minutieusement décrite par M. Déonna, nous montre des genoux « soigneusement détaillés », se contente de dire cet auteur, pendant qu'ils sont un des plus beaux spécimens de la formule égyptienne, avec les quadriceps coiffant la rotule et descendant également de chaque côté (fig. 84 B et 33). On peut citer également l'Apollon de Paros (fig. 84 E et 25), du Louvre ; le torse d'Actium n° 1 (fig. 84 F); l'Apollon de Chypre, Déonna n° 141 ; l'Apollon de Milo (fig. 84 D), du Musée d'Athènes, sur lequel les muscles moins volumineux et moins brutalement terminés prolongent leurs extrémités adoucies et égales de chaque côté de la rotule (1).

(1) Sur l'Apollon béotien du Musée britannique, on voit juste au-dessus de la rotule, brisée près de son bord supérieur, la partie inférieure du muscle s'isoler

2° Dans une autre catégorie d'œuvres, à notre avis plus évoluées, le vaste interne plus volumineux descend manifestement plus bas que le vaste externe, que l'extrémité inférieure soit ou non séparée du reste du muscle.

Exemples :

Le torse d'Actium n° 2 du Louvre; l'Apollon de Délos, Déonna n° 83; l'Apollon du Ptoion, Déonna n° 28; un autre Apollon du Ptoion, Déonna n° 30; l'Apollon de Naxos du Musée de Berlin, Déonna n° 117; un Apollon



Fig. 85. — Métope de Sélinonte. (Détail.)
Bourrelet sus-rotulien.
(Palerme. Musée civil.)
(Phot. Alinari.)

du type de Milo décrit par Mendel, BHC, pl. XX; l'Apollon de Volomandra du Musée d'Athènes, Déonna n° 5; l'Apollon de Délos, Déonna n° 87, etc.

3° Enfin, il est une troisième catégorie dans laquelle les formes en question se rapprochent de plus en plus de la nature et finissent par la reproduire intégralement.

Je cite en première ligne l'Apollon de Ténéa (fig. 31 et 84), bien que fruste encore, parce qu'il semble rompre définitivement, au point de vue des modelés qui nous occupent, avec le type égyptien et qu'il inaugure la for-

en un relief distinct mais égal et situé au même niveau en dehors et en dedans. On peut citer encore : l'Apollon de Délos, Déonna n° 89; celui de Thasos, Déonna n° 127; celui de Rhodes, Déonna n° 00; celui de Naucratis, etc.

mule grecque qui prévaudra bientôt : indépendance des extrémités inférieures des deux vastes, réalisée par la bandelette aponévrotique dont l'effet, sans qu'elle soit connue, n'en est pas moins fort exactement reproduit.

Sur l'Hercule des métopes de Sélinonte, la rotule du genou gauche, vu par sa face interne, est surmontée d'un relief oblique volumineux qui ne saurait être que la partie inférieure du vaste interne dont il est question en ce moment (fig. 85).



Fig. 86. — Détail de la frise du temple des Siphniens.
(*Delphes. Musée.*)
(D'après le moulage du musée du Louvre.)
(*Phot. Giraudon,*)

Ce relief musculaire interne prend un beau développement sur les genoux des guerriers du Trésor des Siphniens où sa signification ne saurait prêter à aucun doute (fig. 42).

L'Apollon Strangford du Musée britannique réalise de nouveaux et décisifs progrès (fig. 51). Les diverses parties du muscle quadriceps se dessinent : vaste externe, droit antérieur et vaste interne avec sa forme ovalaire dont la pointe inférieure descend jusque vers le milieu de la rotule et porte nettement isolée cette saillie qui prend le nom de bourrelet sus-rotulien. Le vaste externe s'arrête, comme il convient, au-dessus de la rotule, et son extrémité inférieure forme un relief à peine isolé.

Ces formes se retrouvent sur les genoux de l'Apollon de Piombino (fig. 74).

Enfin, sur l'Apollon Choiseul-Gouffier (fig. 97), c'est la nature même qui est reproduite, répondant aux formes du *muscle long*.

Le Doryphore de Polyclète (fig. 130), avec des muscles un peu moins longs que l'Apollon Choiseul, réalise la forme achevée et complète du genou dont l'art grec dotera dans la suite toutes ses statues sur le membre inférieur en extension avec relâchement du muscle quadriceps.

Il nous faudrait alors les citer presque toutes; rien n'est plus admirable que cette réalisation rapide par l'art grec d'une forme inconnue avant lui et qui a atteint d'emblée un degré de perfection qui n'a pas été dépassé.

Une statue du Musée britannique fort appréciée, du meilleur style poly-

clétéen et digne, au dire de Collignon, de prendre place à côté du Diadumède, montre sur la jambe portante un bourrelet sus-rotulien d'une forme trop horizontale et trop égale de volume. Cette forme un peu fantaisiste se retrouve encore exagérée à la période hellénistique, ainsi que nous le verrons plus loin.

CONSTITUTION DU TYPE FÉMININ

Contrairement au type viril qui, ainsi que nous venons de le voir, a toujours été, dès ses premières ébauches, complètement nu, le type féminin, pendant toute la période archaïque et longtemps après, a toujours été figuré vêtu. Ce n'est que tardivement et peu à peu que ses voiles sont tombés. Mais il faut remarquer qu'à quelques exceptions près, les vêtements, suivant la mode ionienne, dès la période archaïque, ont toujours été exactement appliqués sur le nu au point d'en laisser apparaître les grandes lignes. Ce n'est qu'avec le retour au sévère péplos dorien qu'on vit le corps féminin disparaître presque complètement sous les longs plis rigides du vêtement.



FIG. 87. — NIKÉ D'ARCHERMOS.
(Athènes. Mus. nat.)
(Phot. Alinari.)

Il suffit de rappeler l'Artémis trouvée à Délos (fig. 22) et figurée à la manière d'un xoanon pour montrer le point de départ.

La statuette de femme, également en forme de xoanon, trouvée sur l'emplacement du temple de l'Apollon Ptoos (fig. 88 B), marque déjà un progrès puisque la poitrine est convexe et que deux seins y dessinent leur saillie.

Une statue de Héra, trouvée à Samos et aujourd'hui au Musée du Louvre, réalise encore un nouveau progrès. Le bas de la statue est rond comme le tronc d'un arbre. Les pièces un peu compliquées du vêtement sont sculptées avec minutie. Des deux bras, l'un est abaissé serrant un bout du manteau, l'autre fléchi, la main ramenée au devant de la poitrine.

Une des plus curieuses et des plus anciennes statues féminines est la Niké de Délos (fig. 87 et 88 C), découverte par M. Homolle. Elle remonte au début du sixième siècle. Œuvre de Mikkiadès et d'Archermos, artistes de Chios, elle est intéressante à plus d'un titre. Elle inaugure d'abord un mouvement hardi destiné à représenter le vol ou la course. Nous y reviendrons plus loin. Il nous suffit de retenir pour l'instant la forme générale du corps encore bien gauchement exprimée et, en outre, fait rare dans le type féminin, la nudité de la jambe droite, nudité qui rappelle les jambes de couros bien musclé.

Archermos eut deux fils sculpteurs comme lui, Boupalos et Athenis. Les statues qui leur sont attribuées sont toutes du type féminin, et Collignon croit en trouver des spécimens dans la précieuses série de statues féminines découvertes à Délos (fig. 88 D), dont le type est presque uniforme : une femme debout entièrement vêtue, dans une attitude solennelle. La jambe gauche se porte en avant comme pour marcher. Les bras ne sont plus rigides comme dans les anciens xoana. La main droite se porte en avant comme dans un geste d'offrande et la main gauche relève les plis du vêtement. « Ce vêtement est le costume ionien composé de trois pièces : le chiton traînant, fait d'un tissu de lin, souple et léger; le chitonisque, vêtement court porté sur le chiton et dont l'étoffe paraît être une sorte de tricot de laine à larges mailles; enfin, la troisième pièce est l'himation ionien qui complète la parure de fête. C'est un carré d'étoffe dont l'un des bords, serré en forme de bourrelet, passe sous le bras gauche, traversant obliquement la poitrine. Ce vêtement s'ajuste sur l'épaule droite au moyen d'agrafes; les bouts du manteau retombent en une masse épaisse, creusée de plis verticaux, serrés et réguliers, inégaux en longueur et dessinant ainsi à leur extrémité une ligne sinueuse qui monte, descend, remonte encore pour suivre le bord de l'étoffe repliée sur elle-même par un savant tuyautage (1). »

(1) Collignon, *la Sculpture grecque,* I, p. 146.

Mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est que ce savant agencement des différentes pièces d'un vêtement un peu compliqué n'empêche pas le nu de se manifester. L'ensemble du corps apparaît dans ses lignes principales. Les étoffes sont pour ainsi dire collées sur le nu à la manière de linges mouillés. Les chutes de plis ne s'en détachent que partiellement et, par un artifice singulier, le gros pli soulevé par la main gauche est fort étroit de

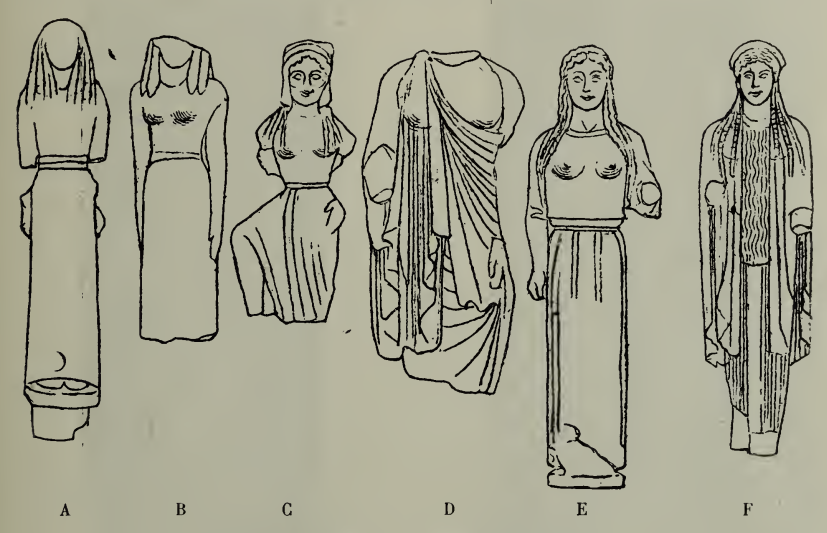


Fig. 88. — Figures archaïques féminines.

A, Artémis délienne ; B, xoanon du temple d'Apollon Ptoos ; C, Niké d'Archermos ; D, statue féminine de Délos ; E, statue de l'acropole d'Athènes ; F, statue, fouilles Cavvadias.

manière que le reste de la robe moule étroitement les deux jambes aussi bien en avant qu'en arrière.

C'est aux fils d'Archermos et, par suite, à l'École de Chios, qu'il convient d'attribuer, au dire de Collignon, la conception première de ces statues féminines dont les plus anciennes remonteraient jusqu'à l'année 540.

Ce type a eu un succès considérable et nous le retrouvons un peu partout et tout particulièrement à Athènes, comme nous le constaterons dans un instant.

Les cariatides (fig. 89) du Trésor des Siphniens, figures monumentales, réalisent ce type féminin drapé et dont le nu se dessine au travers des vête-

ments. C'est un nu un peu fruste, aux larges épaules, aux jambes gonflées de muscles volumineux se dessinant sous la robe, aux tibias arqués de façon disgracieuse.

Tout autres sont les statues découvertes dans les fouilles de l'Acropole par M. Cavvadias et devenues rapidement célèbres. Elles sont au nombre de



Fig. 89. — Cariatide du Trésor des Siphniens (Delphes).
(Phot. Giraudon.)



Fig. 90. — Coré de l'ancien Parthénon.
(Athènes. Musée de l'Acropole.)
(Phot. Alinari.)

quatorze, toutes conçues d'après le type de l'École de Chios. Elles s'échelonnent dans la deuxième moitié du sixième siècle et au commencement du cinquième, jusqu'aux guerres médiques. Contemporaines de l'ancien Parthénon de Pisistrate détruit par les Perses, elles en décoraient les abords, statues de prêtresses ou de simples dévotes dédiées à la déesse. Elles sont remarquables par le fini, par le détail du costume, de la coiffure et des

bijoux. Elles reproduisent le type uniforme de Chios, celui de la femme debout, la jambe gauche légèrement portée en avant comme dans la marche, un bras plié avec la main tendue par un geste d'offrande, l'autre main abaissée, un peu écartée du corps et retenant les plis du chiton. Les différentes pièces du vêtement sont comme collées au corps et se modèlent sur les formes du nu qu'il est aisé d'apprécier dans son ensemble. Très élancées en général, ces figures sont d'une grande élégance et d'une rare distinction (fig. 90).

Les têtes, proportionnées au corps, ont le sourire archaïque. Les jambes dessinent particulièrement sous l'étoffe leur anatomie où l'on retrouve la crête plus ou moins saillante du tibia et les muscles de la face interne.

Sur des figures de proportions plus courtes provenant du temple de Jupiter à Égine et se rattachant à la même formule, l'anatomie du membre inférieur se dessine sous l'étoffe avec plus d'accent encore (fig. 91). Le dessin de la rotule et du genou apparaît puissant sous une cuisse volumineuse et la jambe, avec la face interne du tibia bien dégagée et les muscles qui la bordent, se rattache nettement à la tradition que nous avons signalée sur les guerriers du Trésor des Siphniens.



Fig. 91. — Divinité, dite Damia. Temple de Jupiter a Égine.
(Munich.)
(Phot. Giraudon.)

A la même série appartient une statue féminine de grande dimension et presque complète, celle-là, sur laquelle, fait rare pour l'époque, on peut mettre avec certitude un nom d'auteur. Elle est l'œuvre d'Anténor, fils du peintre athénien Eumarès, et elle se place vers 530 environ. L'œuvre capitale d'Anténor est le groupe en bronze des Tyrannoctones dont nous parlerons plus loin.

Quant à sa statue de femme, elle est bien la sœur de toutes celles que les fouilles de l'Acropole nous ont rendues, immobiles dans leur attitude d'adorantes et vêtues du costume ionien. Ainsi que le fait remarquer Colli-

gnon, l'aspect d'ensemble est robuste et les formes ont plus de plénitude que de sveltesse. Les épaules, la poitrine, tout le haut du torse, sont largement développés; le bassin, par contre, se maintient dans des proportions très moyennes. Et ainsi se trouve esquissé dans ses grands traits le type féminin qui prévaudra dans la suite aux frontons du Parthénon et jusque dans les Vénus dépouillées de leurs voiles.

Dans les pages qui précèdent, nous avons assisté à la formation progressive de la figure humaine telle que les Grecs l'ont conçue. Dans la seconde partie de cet ouvrage, spécialement consacrée à sa description détaillée, nous nous attacherons à la définir, au risque de quelques redites que, d'ailleurs, nous éviterons autant que possible, telle qu'au sortir des mains des primitifs elle a été définitivement fixée par les artistes de la grande époque classique, et nous la suivrons au travers des modifications que lui feront subir les époques suivantes.

Cette étude de la constitution des types plastiques nous a permis de passer en revue un grand nombre d'œuvres archaïques. Elle nous a conduit au seuil du cinquième siècle.



Fig. 92. — Coupe de Polyphème, fabrique de Cyrénaïque.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)



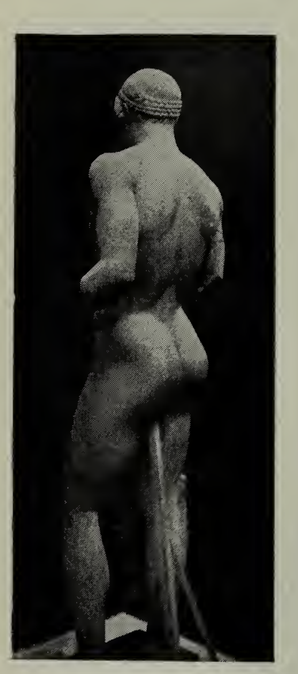
Fig. 93. — Frise du Parthénon. Groupe des magistrats.
(Musée britannique.)

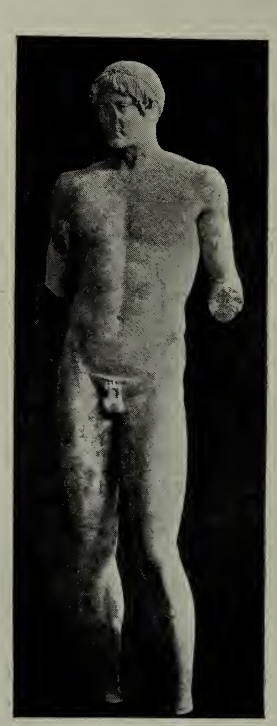
CINQUIÈME SIÈCLE

LA PREMIÈRE MOITIÉ DU CINQUIÈME SIÈCLE

Dès les commencements de ce siècle qui devait voir, vers son milieu, Phidias et le Parthénon, le type viril, dont nous avons conté la lente formation au cours du sixième siècle, se perfectionne rapidement. Les germes de liberté contenus dans les derniers couroi dont quelques-uns échappent, timidement encore, à la roideur symétrique traditionnelle, se développent, donnent naissance à ces formes nouvelles que résume un seul mot, *le hanchement,* avec son degré qui peut varier, avec son retentissement sur toutes les parties du corps. L'on sait en quoi consiste la station dite hanchée, dont nous avons longuement décrit, au volume III de cet ouvrage, le mécanisme et son retentissement sur les formes extérieures. Par opposition à la station verticale droite qui est celle des anciens couroi et dans laquelle la symétrie des deux moitiés du corps est complète — d'où résulte la prédominance des lignes droites — la station hanchée s'accompagne de différences obligées entre les deux côtés de la figure qui devient essentiellement asymétrique. Pas deux régions homologues qui se ressemblent. L'immobilité, la monotonie ont disparu avec les lignes droites. Partout des courbes qui se balancent, partout la variété, le mouvement et la vie. Les arts qui ont précédé l'art grec n'ont pas connu la station hanchée. Elle est

l'invention du génie grec. Elle procède des vieux couroi peu à peu assouplis et elle porte avec elle les germes de vie et de liberté qui feront la splendeur de l'art. Elle est le caractère commun des « Apollons » dont nous allons nous entretenir maintenant.







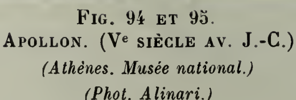


Fig. 94 et 95.
Apollon. (Ve siècle av. J.-C.)
(Athènes. Musée national.)
(Phot. Alinari.)

Fig. 96. — Poséidon. (Br.)
(Athènes. Musée nat.)
(Phot. Alinari.)

Une statue du Musée britannique, connue sous le nom d'Apollon Choiseul-Gouffier (fig. 97), est la plus remarquable d'une série à laquelle appartiennent l'Apollon du Tibre (fig. 98 et 99), l'Apollon de Cherchell (fig. 100 et 101) et l'Apollon à l'Omphalos, un autre Apollon du Musée d'Athènes,

le Poséidon en bronze du même musée, etc., etc., statues magnifiques, proches encore de l'archaïsme, mais qui n'en subissent plus les servitudes. Un seul lien les réunit : la liberté. Elles précèdent le canon de Polyclète. Entre deux traditions, elles sont libres, personnelles, indépendantes. L'Apollon

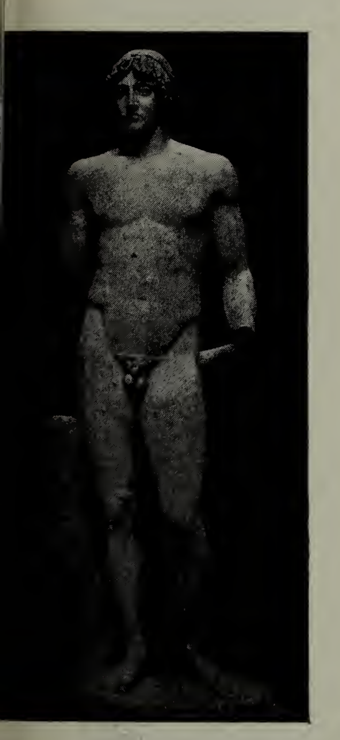


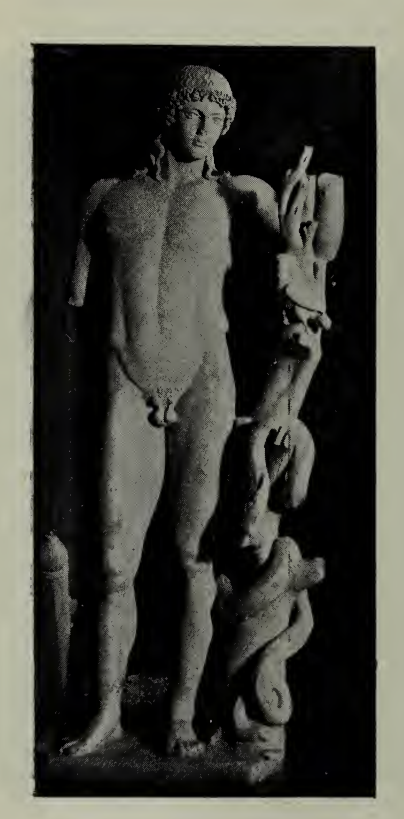


Fig. 97.
Apollon Choiseul-Gouffier.
(Londres. Musée britannique.)
(Phot. Mansell.)

Fig. 98 et 99. — Apollon du Tibre (face et profil).
(Rome. Mus. nat.)
(Phot. Anderson.)

de Choiseul-Gouffier se distingue par une grande souplesse de l'ensemble, par les formes caractéristiques du muscle long — d'où le bourrelet sus-rotulien situé très bas, — par le développement en hauteur de la région sous-mammaire, ce qu'on ne verra plus à la grande époque, par l'importance de la région hypogastrique, etc.

L'Apollon du Musée d'Athènes (fig. 94 et 95) est plus élancé, devançant pour ainsi dire le canon de Lysippe. Son dos charnu et puissant surmonte des



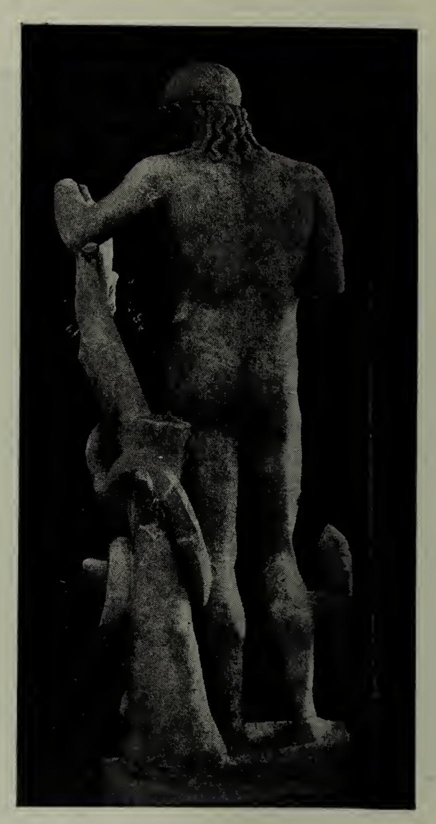


Fig. 100 et 101. — Apollon Pythien.
(Musée de Cherchell.)

reins réduits en hauteur et un peu ensellés. La saillie des fesses est spécialement développée.

L'Apollon du Tibre (fig. 98 et 99) est plus roide d'allure et les modelés de l'abdomen ont conservé, fort accentuée, cette saillie sus-inguinale que nous avons vue naître aux époques primitives.



Fig. 102.

Aristogiton du groupe des Tyrannoctones.

(Musée de Naples.)

(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)



Fig. 103.

Harmodius du groupe des Tyrannoctones.

(Musée de Naples.)

(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts)

L'Apollon de Cherchell (fig. 100 et 101) semble une copie du même original que l'Apollon du Tibre, mais d'une valeur supérieure, surtout dans les modelés de la face postérieure.

Le Poséidon (fig. 96) en bronze, malgré l'archaïsme de la tête, est plus proche de la nature que ces dernières statues.

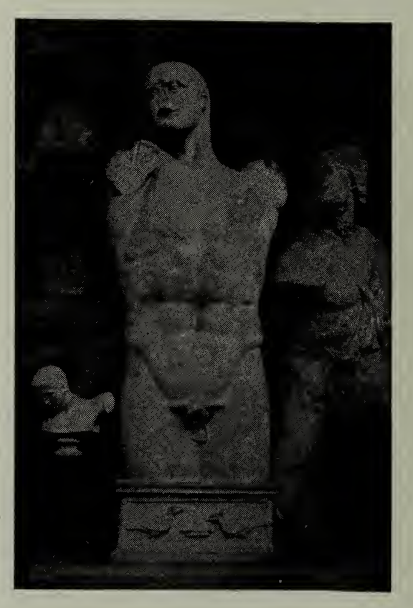


Fig. 104. — Torse archaïque.
(D'après un moulage de l'Ecole des Beaux-Arts.)

On cite encore comme de la même époque le bronze Sciarra de la glyptothèque Ny-Carlsberg à Copenhague, l'athlète Stéphanos (Rome, Villa Albani), la statue d'éphèbe attribuée à Critios et Nésiotès, l'Apollon Mazarin du Musée du Louvre, etc.

Ces différentes statues sont d'allure calme, debout dans une attitude plus ou moins légèrement hanchée, ce qui rend l'étude des formes plus facile et la comparaison aisée.

Mais il est des œuvres de la même époque plus mouvementées et même violentes d'action. Le groupe en bronze des Tyrannoctones (fig. 102 et 103),

érigé en 477 sur l'agora d'Athènes pour remplacer un premier groupe qu'Anténor avait exécuté après 510 et que Xerxès avait emporté avec lui en Perse, nous est connu par une copie en marbre au musée de Naples et dont le moulage existe à l'École des Beaux-Arts. Les deux conjurés sont figurés pendant l'action, entraînés d'un même élan, le bras levé ou tendu, prêts à l'attaque ou à la riposte. Les muscles sont contractés et comme tendus dans l'effort, et leur anatomie est fort exacte.

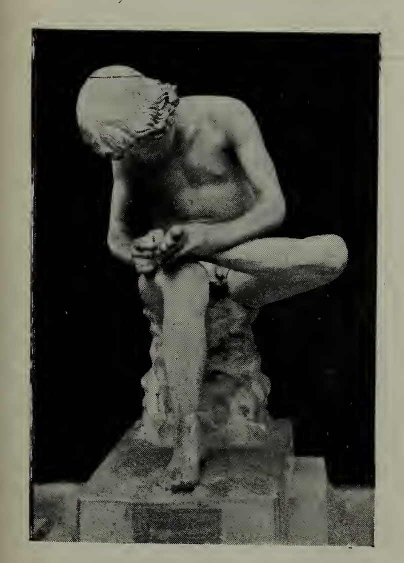




Fig. 105 et 106. — Spinario (face et profil).
(Rome. Musée du Capitole.)
(D'après un moulage de l'Ecole des Beaux-Arts.)

J'appelle l'attention sur le modelé de l'aisselle droite d'Harmodius (fig. 103) où se lit fort justement, tendu et aplati, l'angle externe du grand dorsal mis dans cette forme par l'élévation de l'humérus. On peut comparer au torse d'Harmodius un torse archaïque dont le moulage sans étiquette est à l'École des Beaux-Arts et qui, du côté où le bras est levé, a des formes identiques (fig. 104).

Sur les deux statues la cage thoracique, dans sa moitié inférieure, est particulièrement développée, ce qui répond à un violent effort d'expiration.

D'un mouvement mesuré, le geste de l'enfant qui retire une épine de son pied et qu'on appelle le Spinario (fig. 105 et 106), exécuté entre 460 et 430, n'en est pas moins juste. Les formes du corps ne laissent rien à reprendre.

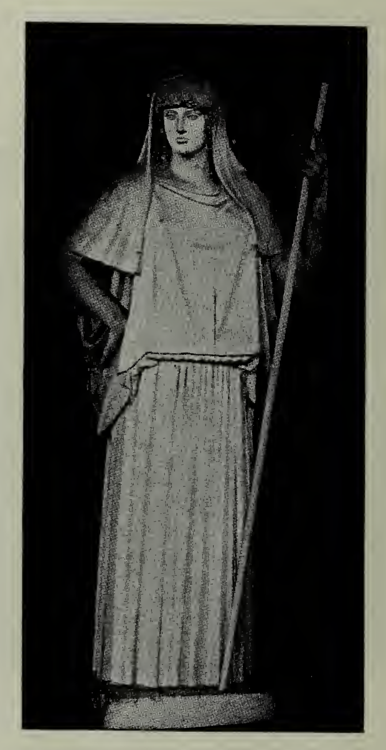


Fig. 107. — Vesta Giustiniani.
(Rome. Musée Torlonia.)
(D'après Lechat.)

Les deux aspects qu'en donne la figure ci-jointe permettent d'en apprécier toute la valeur.

En regard de ces statues viriles d'athlètes, de dieux ou de héros, d'une si belle tenue, aux accents si fermes qui les rapprochent de la perfection, il convient de placer, appartenant aussi à la première partie du cinquième siècle, quelques figures féminines, les unes entièrement vêtues non plus du

costume ionien comme les corés du sixième siècle, mais du sévère péplos dorien qui revient à la mode, les autres nues complètement ou à peu près. Je me réserve d'étudier plus loin ces dernières (p. 250) et je me contenterai pour l'instant de les citer. Le trône Ludovisi montre, sur le dossier, Vénus

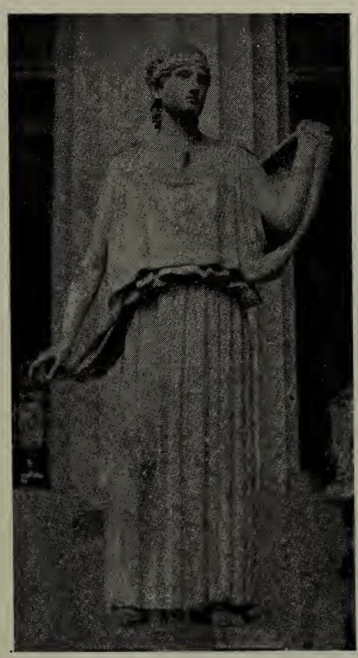


Fig. 108. — Danseuse d'Herculanum. (Bronze.)
(Musée de Naples.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

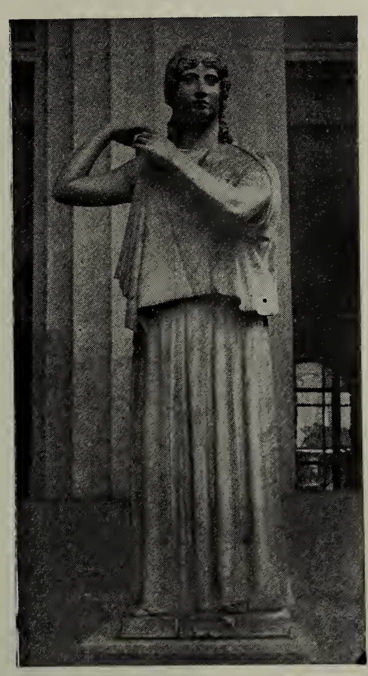


Fig. 109. — Danseuse d'Herculanum. (Bronze.)
(Musée de Naples.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

sortant de l'onde, nue à mi-corps et, sur un des accoudoirs, une jeune fille complètement nue, jouant de la flûte (fig. 320). Une charmante statue féminine, dite Vénus de l'Esquilin (fig. 336, 7 et 8), de l'endroit où elle a été trouvée, a été attribuée par Collignon à l'époque d'Auguste. Aujourd'hui les archéologues sont d'accord pour la dater entre 460-450 avant J.-C. Nous acceptons volontiers cette attribution et nous y trouverons la preuve que

les artistes qui, à cette époque, représentaient plus volontiers la femme vêtue, n'étaient pas moins experts dans le nu féminin que dans le nu masculin.

C'est à la même époque qu'on attribue une Niobide presque entièrement



Fig. 110. — Athéna au pilier.
(Athènes. Musée de l'Acropole.)
(Phot. Alinari.)

nue récemment découverte à Rome et qui nous fournira les mêmes indications précieuses.

Quant aux figures féminines vêtues, il nous suffira, pour montrer leur magnifique tenue et leur haute valeur artistique, de citer la statue dite

Vesta Giustiniani de Rome (fig. 107), les danseuses d'Herculanum (fig. 108 et 109), l'Athéna au pilier vers 450 avant J.-C. (fig. 110).

Mais en dehors de ces statues isolées, hommes ou femmes, les frontons des grands temples qui s'élèvent vers cette époque, le temple d'Égine après



Fig. 111 — Athéna. Fronton ouest du temple d'Égine.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

480, celui d'Olympie vers 460 nous offrent, avec les statues de leurs frontons et de leurs métopes, un vaste champ d'observation.

D'heureuses fouilles, entreprises en 1811 aux abords des ruines du temple d'Athéna à Égine, firent découvrir dix-sept statues plus ou moins complètes et une grande quantité de fragments. Dix statues appartiennent au fronton occidental qui est à peu près complet. Cinq seulement appar-

tiennent au fronton oriental qu'on s'accorde à considérer comme plus éloignées de l'archaïsme.





FIG. 112 ET 113. — FIGURES DU FRONTON OUEST DU TEMPLE D'ÉGINE.
(D'après les moulages de l'École des Beaux-Arts.)

Les cinq statues de l'est retrouvées suffisent à établir que les deux frontons, consacrés à des sujets pareils, étaient composés du même nombre de figures disposées de la même façon : une scène de combat autour d'un



Fig. 114. — Figures du fronton ouest du temple d'Égine.
(D'après les moulages de l'École des Beaux-Arts.)

Fig. 115. — Figures du fronton ouest du temple d'Égine.
(D'après les moulages de l'École des Beaux-Arts.)

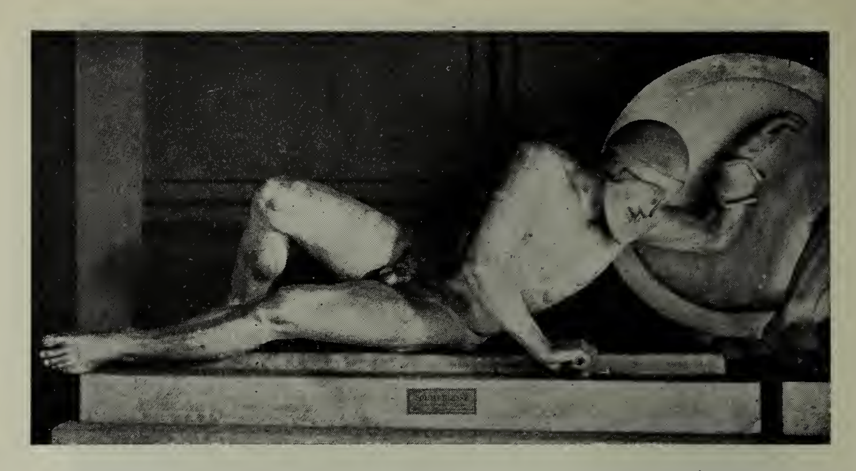


Fig. 116. — Guerrier blessé du fronton est du temple d'Égine.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)



Fig. 117. — Figures du fronton est du temple d'Égine.
(D'après les moulages de l'École des Beaux-Arts.)

guerrier mourant, tombé aux pieds d'Athéna qui préside à la lutte. Toutes ces statues, habilement restaurées par Thorwaldsen, font aujourd'hui la gloire du Musée de Munich.

Un moulage très complet de ces œuvres, à l'École des Beaux-Arts, nous permet de les étudier en détail (fig. 111 à 118).

Afin de montrer le caractère archaïque du fronton ouest, on a comparé le blessé étendu dans l'angle de gauche (fig. 112) à l'Apollon de Ténéa, considérant ces deux statues comme « proches voisines » (1).

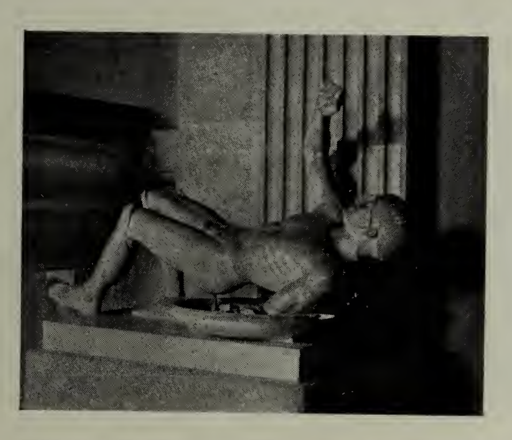


Fig. 118. — Guerrier renversé du fronton est du temple d'Égine.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Ce rapprochement ne peut être que la conséquence d'un examen superficiel. Que l'on compare le modelé des jambes, des genoux, et aussi les formes du torse de ces deux statues, et l'on se rendra compte qu'une longue distance les sépare, peut-être pas dans le temps, car l'on sait avec quelle rapidité l'art grec a évolué, mais à coup sûr dans la réalisation du type viril et dans l'exécution.

Les signes d'archaïsme n'en subsistent pas moins sur certains points. Ils se retrouvent surtout dans la figure d'Athéna (fig. 111), dont les jambes de

(1) Lechat, *Phidias et la sculpture grecque au Ve siècle*. Librairie Plon, p. 48.

profil s'accordent mal avec le torse de face, et dans les plis du peplos et de la robe dont le tuyautage rigide et régulier, symétrique à l'excès, rend encore plus sensible la raideur de l'attitude. On les retrouve encore dans l'expression monotone et glacée des figures qui ont toutes le même sourire figé, dans la précision du travail de la chevelure aux boucles régulières autour du front et dans la barbe savamment peignée. On a insisté également sur la symétrie rigide, inflexible qui répète les mêmes attitudes dans les deux ailes d'un même fronton et sur l'absence de lien entre les figures qui semblent simplement juxtaposées. La science du groupement, si savamment déployée aux frontons du Parthénon, fait défaut ici.



Fig. 119.
Fronton ouest du temple de Zeus. Combat des Centaures et des Lapithes.
(Musée d'Olympie.)
(Phot. Alinari.)

Mais la figure humaine y est traitée suivant une règle savante qui n'est jamais en défaut (fig. 112 à 118). Toutes ces figures réalisent le même type de l'homme moyen parfaitement proportionné avec des muscles harmonieusement développés. La science de la structure du corps humain est complète. Les attitudes et les gestes sont d'une justesse irréprochable.

Mais si l'on y regarde de près, on constate sur tous ces torses, sur tous ces membres si correctement construits, la même uniformité et raideur glacée que sur les physionomies. Ce nu des marbres d'Égine ne parle pas, n'a pas d'expression. Il reproduit tous les muscles dans une sorte de demi-contraction permanente et partout égale. Il en résulte une monotonie qui exclut la vie. Les mouvements sont justes, les modelés musculaires ne le sont pas. Nous savons que dans le jeu de la machine humaine, les muscles ne sont pas partout dans un même état de tension. Au même instant d'une action, certains muscles sont contractés, d'autres tiraillés, d'autres inertes

et relâchés. D'où résulte l'infinie variété des modelés musculaires d'une figure en action.

Par exemple, aux frontons d'Égine, que le torse soit penché en avant, renversé en arrière ou incliné de côté, le dessin du ventre est le même et les plans quadrilatères des muscles droits sont pareillement contractés. Que le bras soit levé ou reporté en arrière, les digitations du grand dentelé ne



Fig. 120. — Figure de Lapithe du fronton ouest du temple de Zeus a Olympie.
(Musée d'Olympie.)
(Phot. Alinari.)

changent pas de forme et ainsi en général des autres modelés musculaires (fig. 114, 115, 117 et 118).

Mais c'est aux sculptures du temple de Zeus à Olympie, métopes et frontons, que nous devons les renseignements les plus complets et les plus précis sur le mouvement d'art qui s'accuse avec tant d'énergie entre 470 et 450, à la veille de l'évolution décisive que provoquera bientôt le génie de Phidias. Sans étudier par le détail cette décoration sculpturale très importante, je me contenterai de constater que le « nu » viril, bien que construit suivant le type maintenant consacré, ne procède pas du même principe que celui des figures d'Égine. Au lieu de détailler la forme, les sculpteurs d'Olympie s'ingénient à la simplifier. Ils ont une façon de voir large et une

exécution à la fois coulante et sobre; c'est une variation sur un même thème (fig. 120).

Vêtu à la mode dorique, le type féminin, aux frontons d'Olympie, est austère. Que ce soit l'une des Hespérides ou l'Athéna des métopes, Hippodamie ou Steropé du fronton oriental, rien de mièvre dans ces figures. Ce sont les formes pleines et un peu massives que Polyclète donnera plus tard à ses amazones. Elles sont de la même famille que la Hestia Giustiniani et les danseuses d'Herculanum, dont il convient de les rapprocher.



Fig. 121. — Travaux d'Hercule. Métope du temple de Zeus a Olympie.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Alinari.)

La forme humaine est maintenant créée. Les trois grands artistes qui ont porté l'art grec à sa perfection peuvent venir, ils n'ont plus qu'à la mettre en œuvre. Polyclète lui donnera l'équilibre et la science des proportions, Myron la pliera aux actions les plus violentes et Phidias la marquera du sceau de l'idéalisme le plus élevé.

LES GRANDS MAITRES DE L'APOGÉE

Myron.

Une statue en marbre du Musée de Latran, qu'une restauration malheureuse a transformée en un satyre dansant (fig. 122), est considérée aujourd'hui comme la réplique d'une figure en bronze de Myron représentant Marsyas et faisant partie d'un groupe célèbre que Pausanias décrit en quelques mots. Il se trouvait à Athènes, sur l'Acropole, et représentait « Athéna frappant le Silène Marsyas parce qu'il avait saisi les flûtes, alors que la déesse voulait que personne ne les ramassât ». Le moment choisi par l'artiste est le suivant. Le Silène arrive en dansant pour saisir la flûte qu'a repoussée Athéna. Mais il s'arrête, se rejetant en arrière, devant l'attitude menaçante de la déesse (fig. 123).

Ce mouvement est saisi sur le vif et l'attitude est une sorte d'instantané. C'est d'ailleurs le propre des œuvres de Myron, du moins des deux que nous connaissons avec quelque certitude, de représenter un mouvement en cours d'exécution, le moment fugitif d'une action. Et il est bien curieux de voir l'art grec à peine sorti de l'archaïsme s'attaquer aux problèmes les plus difficiles de la statuaire. Mais rappelons-nous ce geste lointain du vieux maître de Chios qui tentait de figurer la victoire au milieu de son vol et constatons que l'art antique qu'on se plaît souvent à considérer comme immobile, froid et impassible, est celui qui a, dès son début, cherché à introduire dans la sculpture le plus de variété et de mouvement.

Les bras sont postiches et nous n'avons pas à nous y arrêter, mais le torse et les jambes sont des morceaux remarquables. Le torse montre des muscles droits contractés et cette contraction est rendue nécessaire par son renversement en arrière. Et sur les jambes, les modelés musculaires témoignent d'une science complète des formes vivantes. Que l'on compare le membre inférieur gauche et surtout la cuisse aux mêmes parties du membre droit, on constatera, à gauche, la contraction musculaire générale nécessitée par la demi-flexion du membre qui supporte tout le poids du corps, pendant qu'à droite la cuisse molle et inerte fait opposition. C'est là le tableau réel du muscle vivant que les Éginètes ne connaissaient pas.

Les textes nous font connaître une des plus célèbres statues d'athlète qu'ait faites Myron, celle du coureur Ladas qui avait remporté à Olympie le prix de la course longue (dolichos); épuisé de fatigue, il était mort après sa



Fig. 122. — Satyre dansant.
(Musée du Latran.)
(Phot. Brunner et Cie.)

victoire, et ses compatriotes lui avaient élevé un tombeau sur une route près de l'Eurotas. Deux épigrammes de l'*Anthologie* nous décrivent la statue en quelques traits nets et précis (1).

(1) *Anthologia græca,* t. IV, p. 185, 318, cité par Collignon, *loc. cit.*, p. 471.

Le coureur « est dressé sur les ongles du pied... Le souffle qui s'exhale de ses flancs creux passe sur ses lèvres tendues en avant... Le bronze va s'élancer vers la couronne du vainqueur; il ne restera pas sur sa base. » Rien ne reste de cette statue, mais nous pouvons nous l'imaginer. Nous verrons plus loin comment l'art grec, à l'encontre de la Renaissance et de l'art moderne, a su représenter la course dans sa vérité vraie. Sans empiéter sur ce que nous en dirons plus loin p. 384, je signalerai qu'on trouve très exactement reproduites dans les peintures de vase, les bas-



Fig. 123. — Reconstitution du groupe Athéna et Marsyas.
(D'après J. Reinach, *Répert.*, IV, p. 73.)

reliefs et même quelques grandes figures, les trois attitudes qui résument la formule scientifique de la course et qui correspondent au commencement de la phase d'appui, à la fin de la même phase et à la période de suspension.

Myron, qui ne craignait pas de sacrifier à la représentation exacte et vraie du mouvement l'aplomb même de ses figures, d'ailleurs exécutées en bronze, ainsi que nous le montre le discobole dont nous allons parler dans un instant, avait bien certainement inauguré, dans la circonstance, une de ces poses naturelles, imprévues et hardies, que les coroplastes s'étaient empressés d'imiter dans la suite, suivant la coutume qu'ils avaient de prendre leurs modèles dans la grande sculpture. Si nous cherchons, parmi les atti-

tudes dont nous venons de parler, celle qui répond le mieux à la description de l'*Anthologie,* nous n'hésitons pas à désigner la fin de l'appui unilatéral. Et selon toute vraisemblance, nous pouvons considérer les coureurs des amphores panathénaïques, en particulier ceux des figures, pag. 387 à pag. 389, comme nous donnant l'image du type créé par Myron.

Si le hasard des fouilles amenait quelque jour la découverte de fragments ayant appartenu à la statue du coureur Ladas, peut-être les suggestions qui précèdent aideraient-elles à en réaliser la reconstitution.

Si la statue du coureur Ladas a disparu, du moins possédons-nous de Myron une œuvre non moins capitale et également consacrée à la représentation d'un moment fugitif d'un mouvement athlétique violent. Il s'agit du Discobole en action (fig. 124).

Plusieurs copies de cette statue célèbre dès l'antiquité sont arrivées jusqu'à nous. Le Musée du Vatican, le Musée britannique, la collection Lansdowne à Londres possèdent des répliques du Discobole; mais ces copies ont subi des restaurations qui faussent le mouvement de l'original. Il existe au contraire au palais Lancelotti (fig. 124) une réplique, qui se trouve conforme à la description qu'en a donnée Lucien dans le dialogue du *Menteur* : « Tu parles du Discobole qui se penche pour lancer le disque, tournant le visage vers la main qui le tient et fléchissant légèrement une jambe comme pour se redresser. »

M. Paris a parfaitement exprimé le caractère de cette œuvre étonnante lorsqu'il dit : « Myron a pétrifié, pour ainsi dire, l'athlète discobole à l'instant précis où le disque va s'échapper de la main qui le lance, minute, ou pour mieux dire, seconde fugitive, où s'est concentrée toute la vigueur et toute la souplesse des membres et que va suivre, sans que l'œil puisse aisément saisir la transition, une détente générale des muscles dans l'immobilité du corps redressé. On dirait, toutes proportions gardées, une de ces épreuves de photographie rapide où sont saisis des mouvements de muscles au milieu de leur évolution (1). » On ne saurait mieux dire.

« Le mouvement, dit encore Collignon, est aussi violent que peu durable. Pour fixer le corps humain dans une attitude aussi fugitive, il faut une science consommée et sûre d'elle-même; c'est un véritable coup d'audace (2). » Toutefois, il nous est impossible de souscrire à l'interprétation

(1) Paris, *la Sculpture antique,* p. 190.
(2) Collignon, *op. cit.,* p. 474.

qu'en donne le même auteur, lorsque sous l'empire des règles de pondération et d'équilibre qui dominent la statuaire grecque, il estime que « le bras inoccupé, appuyé sur le genou, contribue à assurer *l'équilibre* », quand il dit encore que « le buste s'est porté en avant pour faire contrepoids au

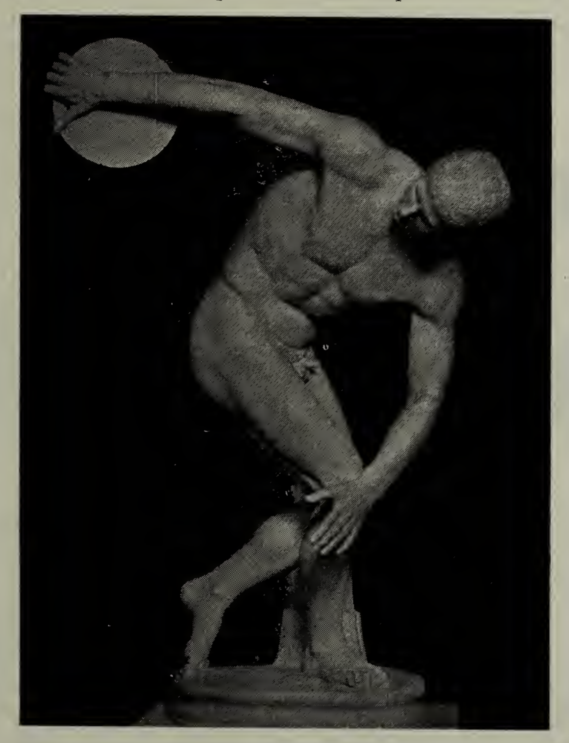


Fig. 124. — Discobole en action.
(Reconstitution en plâtre du Discobole en mettant à profit les diverses répliques qui en existent et principalement celle du palais Lancelotti.)

disque » et qu'il estime que le poids de ce lourd palet de bronze intervient comme un élément essentiel dans la pondération de la statue. « Enfin, dit-il, en manière de conclusion, l'artiste a résolu, avec une sûreté étonnante, un des problèmes de statique les plus ardus. »

L'erreur de l'éminent historien est d'avoir considéré le geste du Discobole de Myron comme une pose bien équilibrée, telle que pourrait la prendre,

par exemple, un modèle qui poserait à l'atelier, tandis que nous sommes ici en présence même du mouvement saisi par l'artiste à l'instant fugitif, rapide, qui lui a paru en être la plus complète expression. Aussi la statue est-elle hors d'aplomb. Supprimez le tronc d'arbre qui rend son exécution possible dans le marbre et qui n'existait pas dans l'original en bronze et vous verrez que, presque sous tous les points de vue, la ligne de gravité ne passe pas par la base de sustentation, limitée au seul pied de la jambe active. L'autre pied frôle terre par le dos des orteils fléchis et ne saurait constituer un point d'appui. Le mouvement de torsion de tout le corps sera physiologiquement expliqué tout à l'heure, mais nous ne pouvons pas ne pas relever dès maintenant l'interprétation erronée qu'en donne M. Déonna lorsqu'il y voit « un reste de la frontalité (1) ».



FIG. 125. — ATHLÈTE BALANÇANT LE DISQUE. (D'après un vase grec.) (GERHART, *Auserlesene Vasenbilder*, p. 260.)

L'analyse de cette statue et du mouvement qu'elle représente se trouvent très justement formulées dans une étude détaillée qu'en a faite M. Jean Richer (2).

Je ne saurais mieux faire que d'y renvoyer le lecteur. Je me contenterai d'en donner ici presque intégralement la description pour ainsi dire physiologique.

Il n'est pas inutile tout d'abord de rappeler que, dans tout sport athlétique, deux forces d'ordre contraire entrent en jeu. C'est, d'une part, la puissance musculaire et, d'autre part, la force d'inertie représentée par la pesanteur du corps lui-même auquel s'ajoutent parfois des accessoires : balles, poids, disques, etc., qu'il s'agit de déplacer ou de lancer dans l'espace. La suprême habileté de l'athlète est de faire concourir au résultat final ces deux forces d'ordinaire en conflit, en ménageant la première et en utilisant la seconde dans toute la mesure du possible.

(1) *L'Art en Grèce*, p. 247.

(2) Jean RICHER, « Le geste du discobole dans l'art antique et dans le sport moderne », dans *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXIV.

Après une phase préparatoire pendant laquelle un mouvement de balancement, parfaitement figuré dans les peintures de vase, est imprimé au disque saisi par les deux mains (fig. 125, 126 et 127), celui-ci, abandonné dans la main droite, entraîne par la seule force d'inertie le bras étendu le plus loin possible en haut et en arrière. Toute l'adresse du discobole à ce moment est de laisser tout le corps suivre sans résistance cette action de la force d'inertie.

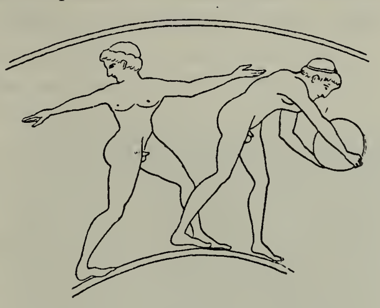


Fig. 126.
Athlète balançant le disque.
D'après un vase grec.)
Gehrard, *loc. cit.*, pl. CCXCIII.)



Fig. 127.
Athlète balançant le disque.
(D'après un vase panathénaïque.)
(Mus. de Naples.)
(Reinach, *Rép.*, I, 483, nº 1.)

C'est pourquoi tout le haut du torse, sous l'influence de la traction imprimée à l'épaule droite par le membre qui y est attaché, subit un mouvement de rotation très marqué; c'est pourquoi aussi la tête accompagne naturellement ce mouvement en restant dans l'axe du tronc sans s'efforcer de regarder en avant par un mouvement de torsion contraire, tout au moins inutile.

Ainsi seule la flexion de tout le corps est active, et elle est nécessaire, non pas pour faire équilibre au disque fortement reporté en arrière, mais tout simplement pour éviter la chute en ce sens de toute la figure entraînée fatalement par l'impulsion donnée au disque dans cette direction. La main gauche ne prend pas un point d'appui sur le genou droit, comme il arriverait dans une pose bien équilibrée, mais comme cela ne peut se produire que dans un instantané de mouvement, le bras gauche suit plus ou moins

inerte le mouvement de torsion générale et la main, inerte aussi, frôle simplement le genou sans s'y arrêter.

Quant aux membres inférieurs, le droit demi-fléchi seul est actif, parce qu'il supporte au moins partiellement le poids de la figure et parce que sa flexion prépare l'extension nécessaire qui va suivre; la jambe gauche, laissée en arrière, rase le sol par les orteils fléchis.

En résumé, à ce moment de l'action du discobole figuré par Myron, les seuls agents actifs se montrent dans la flexion du torse en avant et dans le maintien de la jambe en demi-flexion. Le transport du bras droit en arrière, la rotation du torse, le mouvement de la tête sont les conséquences passives du balancement préparatoire du disque.

Et les modelés musculaires sont parfaitement conformes à ce mécanisme. A l'abdomen, les muscles grands droits dessinent les formes d'une contraction énergique, pendant que, aux reins, les muscles sont simplement tendus par l'écartement de leurs points d'attache. Dans la région sous-mammaire droite, le bord antérieur du grand dorsal, les digitations du grand dentelé sont en état de distension, c'est-à-dire aplatis et allongés. Le grand pectoral droit est également distendu et, s'il nous apparaît trop saillant, ne devons-nous pas en accuser le copiste, partout ailleurs assez fidèle; le grand pectoral gauche, inerte dans sa moitié inférieure, a par contre le volume qui convient. Le membre supérieur gauche montre une musculature entièrement relâchée, pendant que celui de droite a tous ses muscles distendus par le poids du disque. Seul le deltoïde est contracté et sa contraction est nécessitée par le maintien de l'humérus en place dans l'articulation de l'épaule que la violence du mouvement d'inertie ne tarderait pas à luxer.

Quant aux membres inférieurs, le droit nous montre les muscles extenseurs dans cet état de distension active si favorable au mouvement qui va suivre, pendant que les muscles du membre inférieur gauche sont dans l'état de relâchement le plus complet, ainsi qu'en témoignent les muscles jumeaux dont la masse uniforme et volumineuse contraste avec le modelé des muscles du mollet droit.

Au moment précis figuré par l'artiste, l'effort musculaire est admirablement préparé et va instantanément se produire, ayant pour résultat final le lancer du lourd palet. En effet, sur les muscles de l'épaule distendus, grand pectoral, grand dentelé, grand dorsal, va se produire instantanément cette forme de contraction brutale, intense et courte que j'ai appelée la contrac-

tion balistique, qui va lancer violemment le bras en bas et en avant avec le disque que la main lâche en arrivant à la limite antérieure de son oscillation et qui, en vertu de la force acquise, s'élève et tournoie dans le plan vertical en décrivant une trajectoire plus ou moins tendue. En même temps le torse se redresse énergiquement et la jambe droite s'étend.

On ne peut se défendre ici d'admirer l'à-propos étonnant avec lequel le nu vivant et agissant a été représenté.



Fig. 128. — L'Idolino.
(Florence. Musée archéologique.)
(Phot. Alinari.)

Des ressemblances avec la tête du *Discobole* ont fait attribuer à Myron ou à son école plusieurs statues célèbres, en particulier celle en bronze du Musée des Offices à Florence connue sous le nom de l'*Idolino* (fig. 129). C'est un jeune garçon debout dans une attitude très simple, la tête un peu inclinée, la main droite étendue légèrement portée en avant. C'est une œuvre fort remarquable et considérée comme un original exécuté peu de temps après 450. Cette circonstance en augmente pour nous l'intérêt. Et nous pouvons, avec une sûreté complète, apprécier quelques caractères morphologiques qui peuvent aider à définir un type, comme le cintre bien marqué de l'échancrure thoracique, auquel répond en bas de l'abdomen le cintre déterminé par les aines et le sillon sus-pubien d'ailleurs assez effacé, l'absence des divisions des grands droits de l'abdomen, indice d'un faible développement musculaire conséquence du jeune âge du sujet, le peu de saillie des flancs néanmoins bien limités, à l'exception de leur angle anté-

rieur et inférieur qui s'écrase pour ainsi dire en se confondant avec la saillie sus-inguinale signalée sur nombre d'autres œuvres, etc., etc.

On cite aussi une statue d'athlète du Musée de Munich, copie d'un original célèbre et dont il existe plusieurs exemplaires à Dresde et à Turin.

Polyclète.

Des trois élèves illustres que les textes anciens attribuent au vieux maître argien Agelaïdas, Polyclète est celui qui continue la tradition argienne pure de tout mélange, et il est le chef, en même temps que le représentant le plus brillant, de cette grande école dont les œuvres résument les principes d'art les plus élevés. Par les statues datées, son œuvre appartient à la seconde moitié du cinquième siècle.

Polyclète jouissait parmi les anciens d'une réputation considérable. On l'admirait à l'égal de Phidias; d'aucuns même l'avaient déclaré supérieur.

Il passait pour avoir réalisé dans une de ses œuvres le type le plus parfait de l'homme jeune également propre aux exercices de la palestre et aux rudes travaux de la guerre. Les artistes de son temps ne pouvaient se lasser d'admirer cette belle figure. Ils en étudiaient et en imitaient les proportions, la considérant, selon le dire de Pline, comme une sorte de loi. D'ailleurs, il passait pour y avoir appliqué, avec une rigueur toute scientifique, les proportions que, dans un traité spécial sur la matière, il avait établies comme les plus justes et les plus propres à donner au corps humain la beauté la plus parfaite. C'est à propos d'elle que les contemporains avaient coutume de dire que Polyclète avait mis l'art tout entier dans une œuvre d'art.

Malheureusement, les anciens ne nous ont laissé rien de précis sur le canon de Polyclète. Ce qu'en dit Gallien est une indication bien sommaire. Nous y reviendrons plus loin au chapitre des proportions.

Des nombreuses répliques auxquelles ont donné lieu cette œuvre célèbre, le *Doryphore* (fig. 129, 130 et 298), la plus complète est la statue du Musée de Naples qui, bien que très précieuse pour nous, ne peut nous donner qu'une idée affaiblie de l'original. Et que devait être cet original, pour que sa copie plus ou moins fidèle nous offre ses formes si simples, si complètes, si puissantes? C'est la nature même, il est vrai, mais la nature interprétée

avec une vision si ample et si large qu'elle s'élève au-dessus de l'individu pour atteindre à la généralisation la plus élevée et au type le plus achevé.

Mais cette interprétation n'est pas une création nouvelle et nous y pouvons voir comme l'aboutissant et la conclusion logique des efforts de cette



Fig. 129. — Tête du Doryphore.
(Naples. Musée national.)
(Phot. Alinari.)

longue série d'artistes sous les doigts desquels nous avons vu peu à peu se former l'idéal grec de la figure humaine.

En effet, nous y pouvons relever, parmi les traits les plus caractéristiques, le torse d'une venue, l'ample développement du bassin, le volume des flancs hauts et saillants, le thorax large mais court, le plein cintre de l'échancrure thoracique antérieure, correspondant en bas à une forme semblable réalisée par la jonction des plis des aines et du sillon sus-pubien.

Les muscles bien développés appartiennent au type des muscles longs, ainsi qu'en témoignent le biceps descendant tout près de la saignée, l'aspect fusiforme des avant-bras, le bourrelet sus-rotulien volumineux et bas placé, le mollet descendu, etc., etc.

A côté du *Doryphore,* on range sans hésiter, parmi les œuvres de Polyclète, une statue célèbre qui représente un jeune athlète attachant autour de son front la bandelette, signe de la victoire (fig. 131). De toutes les



FIG. 130. — JAMBES DU DORYPHORE.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

répliques conservées, aucune ne peut, au dire de Collignon, inspirer plus de confiance que le Diadumène en marbre trouvé dans le midi de la France, à Vaison, et acquis par le Musée britannique.

Au dire de Pline, le Diadumène représenterait un homme un peu plus jeune *(mollitor juvenis)* que le Doryphore. Il est certain que quelques années ne sauraient apporter dans les formes juvéniles de bien grandes différences et les formes des deux statues sont conçues d'après le même modèle. En y regardant de près, toutefois, on constate, entre les deux œuvres, quelques différences, surtout dans les proportions et les volumes. C'est ainsi que le Diadumène a le torse plus court, plus tassé, et par suite les jambes

plus longues. Le bassin paraît aussi un peu plus large. Les muscles des membres inférieurs sont un peu moins développés. Quant à la tête, elle est manifestement plus jeune sur le Diadumène que sur le Doryphore.



Fig. 131. — Diadumène de Vaison.
(Musée britannique.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)



Fig. 132. — Amazone de Polyclète.
(Musée du Capitole.)
(Phot. Anderson.)

Un trait assez curieux sur ces deux statues montre bien un souci scrupuleux de la vérité. Nous y insisterons plus loin (p. 319) à propos de l'axe du membre inférieur.

Polyclète avait exécuté, pour l'Artémision d'Éphèse, une statue d'amazone

dont il existe plusieurs répliques (1) montrant, avec quelques variantes, la guerrière, blessée au sein droit, et levant le bras droit au-dessus de sa tête, sans geste brusque de souffrance, sans pose théâtrale (fig. 132). « Polyclète, dit M. Paris, a-t-il établi ce corps de femme, comme le corps de ses athlètes, suivant un canon mathématiquement réglé? Les anciens n'en parlent pas; mais il est sûr du moins qu'il s'est souvenu de sa science, car les proportions de l'Amazone sont d'une rare harmonie; la force ne nuit pas à l'élégance... Le visage de l'Amazone, malgré le surbaissement de son ovale et le grossissement voulu des traits, est d'une réelle beauté que précise et rend plus intéressante l'expression discrètement douloureuse (2). »

Sans entrer dans une plus longue description de cette statue célèbre, très admirée par les rivaux même de Polyclète, nous nous contenterons de faire observer que, là encore, le maître argien s'est conformé au type féminin lentement élaboré par ses prédécesseurs, exagérant même à cause du sujet représenté le volume du thorax puissant et des épaules charnues.

Phidias.

Lorsqu'il s'agit de Phidias, toutes les formes de l'admiration sont depuis longtemps épuisées. « C'est un lieu commun, dit M. Paris, de montrer que Phidias est le plus grand sculpteur de tous les temps; son nom est devenu synonyme de perfection idéale et le mot divin semble le plus naturel à glorifier son génie (3). » On ne s'attend pas à ce que, pour parler des œuvres du grand maître athénien, nous nous haussions au diapason consacré. Lorsque nous aurons dit qu'« une atmosphère olympienne baigne encore aujourd'hui les marbres meurtris et mutilés du Parthénon »; quand nous aurons parlé de « l'éclat de vigueur souple qui brille au corps divin du jeune fleuve couché (Képhisos)... qui comme les héros et les dieux d'Homère, resplendit d'une beauté tout idéale que jamais aucun mortel n'atteignit et qui, pourtant, n'est que la quintessence de la beauté des mortels »; quand nous aurons loué « sa forme virile, si pure dans ses proportions

(1) On cite celle du Musée de Berlin s'appuyant du coude droit sur un pilastre, celle du Musée du Capitole (fig. 132), celle du Musée du Vatican, le bras droit pendant et munie d'un carquois; mais toutes sont construites d'après le même modèle.

(2) Paris, *op. cit.*, p. 261.

(3) Paris. *op. cit.*, p. 198.

savantes, si naturelle dans son anatomie impeccable, si souple et si vivante dans son attitude de repos et sa sérénité »; lorsque, enfin, à propos du groupe des Parques, nous aurons dit que « rien n'égale le charme savoureux de leur corps dont resplendit par endroit la nudité chaste, dont ici transparaissent et palpitent, sous le riche ondoiement des fines tuniques de laine, les fermes et vivantes rondeurs de vierges immortelles » : nous aurons



Fig. 133. — Métope du Parthénon. Face sud, VII.
Aileron thoracique
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell.)

dans le concert universel joué notre partie, nous aurons ajouté aux louanges de tous un légitime tribut d'admiration.

Mais notre rôle est plus modeste, plus terre à terre pour ainsi dire. En dépit de ce que semblent avoir de sacrilège les procédés de la froide analyse appliqués à des œuvres d'un art si élevé, nous continuerons notre simple et méthodique recherche sur la réalisation des formes du corps humain par l'art arrivé, peut-on dire, à la perfection. Et si nous constatons que jamais la nature n'a été serrée de plus près et reproduite avec plus de

vérité, notre humble effort n'aura peut-être pas été inutile. Quelle leçon, dans tous les cas, pour nos modernes esthètes qui professent que le premier comme le dernier mot de l'art est la déformation!

Les anciens signalent un grand nombre d'œuvres de Phidias et ils n'ont pas assez d'éloges pour les statues de dieux où il avait donné la mesure de son génie : l'Athéna Promachos, statue colossale en bronze qui s'élevait sur



Fig. 134. — Métope du Parthénon. Face sud, XXVI.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell.)

l'Acropole entre les Propylées et l'Erechteion, et surtout les deux grandes statues faites d'ivoire et d'or, l'Athéna du Parthénon et le Zeus du temple d'Olympie.

De ces œuvres maîtresses, rien n'est resté, pas même des répliques réduites. On ne possède d'ailleurs, de son œuvre considérable, aucun spécimen, aucun morceau qui porte sa signature. Mais nous retrouvons son influence et son action elle-même au Parthénon.

L'œuvre sculptée du Parthénon est considérable. Elle consiste dans les métopes, au nombre de 92, dans les deux frontons qui ne comprenaient pas

moins de 40 grandes figures et dans la frise de la cella qui se déroule sur une longueur de 159 mètres.

Il est matériellement impossible qu'en outre des statues grandes ou petites exécutées en dehors, Phidias ait pu lui-même modeler et tailler dans le marbre toutes les figures du Parthénon; l'on s'accorde à reconnaître, dans cette œuvre collective due à la collaboration d'élèves ou même d'émules dignes de lui, la direction constante et l'influence directe du



Fig. 135. — Déméter et Coré Fronton oriental du Parthénon.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

maître. De là résultent l'unité qui préside à la conception de cette grande œuvre de décoration et aussi des inégalités dans l'exécution depuis longtemps signalées sur un certain nombre de points. On s'accorde aussi à reconnaître, sur certaines statues des frontons en particulier, la main même du plus grand sculpteur de tous les temps. C'est donc au Parthénon qu'il faut chercher le style de Phidias et la manière dont il a conçu et réalisé la figure humaine (fig. 133 à 141).

Dans les métopes, à côté d'un certain nombre dans lesquelles les traces d'archaïsme sont évidentes, on cite les métopes VII (fig. 133), XXVI (fig. 134) et XXVIII comme renfermant les figures les plus parfaites.

Mais c'est surtout dans les frontons que nous retrouvons l'œuvre même du maître. On sait ce que ces œuvres hors de pair ont souffert de l'outrage du temps et du vandalisme des hommes. Il existe toutefois deux grandes figures nues suffisamment complètes et qui nous donnent, au point de vue où nous nous plaçons, les renseignements les plus complets. Les grandes déesses, bien que vêtues, nous renseignent également sur le type féminin

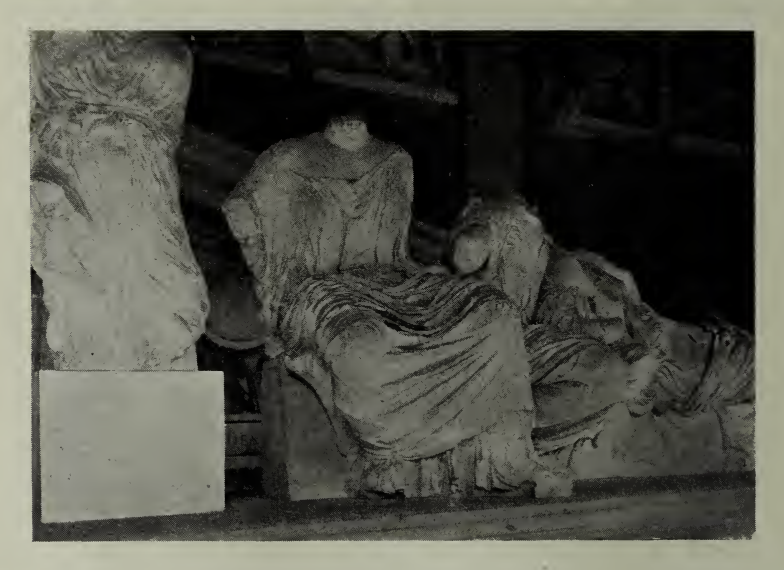


Fig. 136. — Groupe des Parques du fronton oriental du Parthénon.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

réalisé par Phidias (fig. 135 et 136) et que nous étudierons plus loin (p. 263).

Au Dionysos du fronton oriental, il ne manque que les mains et les pieds (fig. 137). Collignon le loue sans réserve : « L'art y est si parfait, écrit-il, il satisfait si parfaitement l'œil et l'esprit qu'il faut quelque réflexion pour comprendre par quelle simplicité de moyens il atteint cette suprême aisance et cette largeur magistrale. Rien qui sente l'effort ou l'étude, la pose pleine d'abandon fait valoir le jet libre et harmonieux des lignes, dessine la souple flexion du torse et donne une grâce tranquille à ce

corps robuste où la beauté resplendit dans tout son éclat. Un modelé large



Fig. 137. — Dionysos du fronton oriental du Parthénon.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)



Fig. 138. — Ilissos du fronton occidental du Parthénon.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

et gras, sobrement rehaussé par des accents d'une saveur exquise, fait courir à fleur de marbre comme le frémissement de la vie, avec un superbe

dédain du détail inutile. Mais ce que les mots sont impuissants à exprimer, c'est la fraîcheur d'inspiration, la limpidité de cet art qui trouve comme en se jouant sa véritable grandeur (1). »

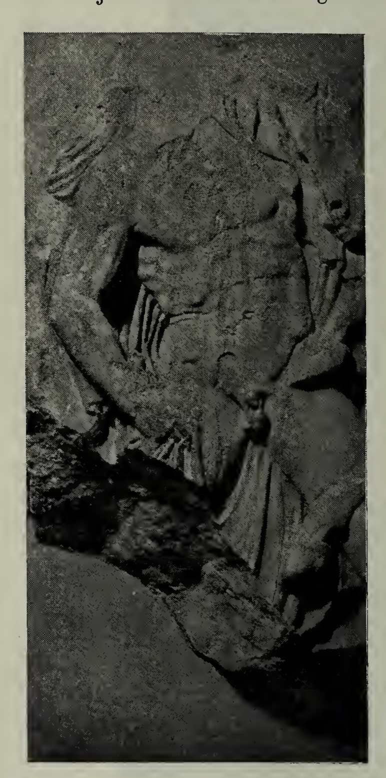


Fig. 139. — Détail de la frise nord du Parthénon, XI.
Aileron thoracique.
(Athènes. Mus. de l'Acropole.)
(Phot. Alinari.)

Nous retiendrons dans ce torse la réalisation la plus complète du type viril lentement enfanté par l'art grec, déjà précisé par Polyclète, et dont il est comme le magnifique épanouissement. En effet, c'est ce thorax puissant, large et court, limité en bas par la saillie costale horizontale, dont le relief exagéré trahit le parti pris de la formule, ce sont les flancs volumineux et les limites en plein cintre de l'abdomen en haut et en bas. Nous insisterons plus loin sur un trait de nature qu'on ne s'attendait guère à trouver sur ces œuvres idéales et qui semble faire partie du style de Phidias, puisqu'on le retrouve sur un nombre d'autres figures du Parthénon, dans les frontons, les métopes et la frise, et nulle part ailleurs. Il s'agit de l'*aileron thoracique* qui frise, en effet, la forme pathologique. Nous verrons ce qu'on en peut penser (voir p. 321). Quoi qu'il en soit, il témoigne d'un respect scrupuleux de la nature et d'un ardent souci de la vérité.

La seconde figure nue, connue sous le nom de l'Ilissos (fig. 138), est couchée sur le côté. Appuyée et soulevée sur un bras, elle se retourne à demi. Cette attitude, plus complexe que celle donnée au Dionysos, ne saurait nécessairement entraîner la même simplicité de lignes et de modelé. Collignon

(1) Collignon, *op. cit.*, t. II, p. 28.

la juge en des termes plus sévères : « Le modelé, dit-il, est ici moins large et moins sobre que dans le Dionysos; le mouvement du torse plus accusé, la dépression profonde causée sous le sternum (l'auteur veut probablement dire les fausses côtes de gauche) traduisent une certaine recherche; on n'éprouve pas au même degré la sensation de quiétude que provoque le prétendu Thésée. » Il est vrai qu'il s'empresse d'ajouter : « Ce ne sont là que des nuances. Ce modelé si caressé a encore trop de franchise pour éveiller le moindre soupçon de mièvrerie (1). »

A notre point de vue, cette statue n'est pas inférieure au Thésée, si même elle ne lui est pas supérieure. La torsion du torse soulève des difficultés plastiques qui ont été résolues avec une étonnante maîtrise, au moyen



Fig. 140. — Frise du Parthénon.
(Musée britannique.)

d une simplicité de formes vraiment surprenante. C'est là qu'on peut affirmer le dédain des détails superflus et la mise en valeur des seules formes indispensables et nécessaires. Si le summum de l'art est de savoir choisir entre les formes multiples du modèle ce qu'elles ont de permanent et d'essentiel, on peut dire que ce morceau est d'un art qui n'a jamais été dépassé. Le thorax résume les grands caractères connus et rappelés au sujet du Dionysos comme particuliers à l'art grec. Il y a même à droite une accentuation bien significative, sous ce rapport, du rebord costal inférieur. Quant à l'abdomen, c'est là que se révèlent toute l'habileté et la maîtrise du sculpteur. Pendant qu'à droite le flanc confond sa saillie avec celle de l'abdomen, effaçant ainsi le sillon latéral, conséquence du rapprochement du thorax du bassin, du côté opposé, par suite de l'éloignement des mêmes pièces osseuses et de la distension des parties molles qui en résulte,

(1) Collignon, *op. cit.*, t. II, p. 48.

le même sillon latéral de l'abdomen se creuse, limité par le beau relief du flanc. Jamais semblable mouvement n'a été rendu avec plus de souplesse et de vérité.

On n'attend pas de nous que nous décrivions par le menu cette longue frise des Panathénées qui ceinturait la partie supérieure du mur de la cella et dans laquelle le peuple athénien tout entier pouvait contempler son vivant portrait aux cérémonies des grandes Panathénées; la principale consistait en une procession où l'on portait à l'Acropole le nouveau péplos qui devait remplacer, sur la statue de bois d'Athéna Polias, l'ancien fané et terni.



Fig. 141.
Cavalier du Parthénon. Frise de l'ouest, II.
Aileron thoracique.
(Londres. Musée britannique.)
(Phot. Mansell.)

Nous retrouvons dans ce brillant cortège les formes connues, les jeunes hommes nus dans des poses variées (fig. 139 et 141), les jeunes filles qui montrent sous les longues draperies les formes opulentes des déesses des frontons (fig. 140), les vieillards drapés appuyés sur leur bâton (fig. 93), les cavaliers bien assis sur leur fringante monture (fig. 141, 456 et 457), etc.

Après Phidias et autour de lui.

Il semble qu'après Phidias, l'art grec ne puisse plus être qu'une longue décadence. Certes les sommets atteints ne seront pas dépassés. Mais le



Fig. 142. — Vénus génitrix.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)
(Musée du Louvre.)

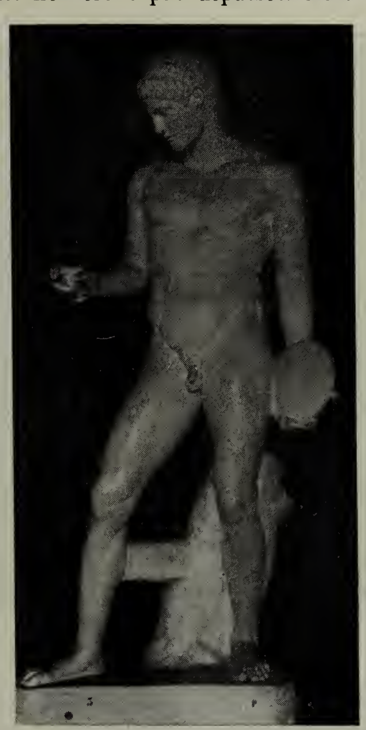


Fig. 143. — Discobole debout.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)
(Musée du Vatican.)

génie grec est si plein de vie qu'il ne saurait s'immobiliser dans l'imitation et la traduction des immortels modèles du Parthénon. Il évoluera, il se transformera et, longtemps encore, se maintiendra dans les sphères les plus élevées.

L'influence de Phidias se fait sentir dans l'Attique entière, et même au delà, dans toute la fin du cinquième siècle. A Athènes même, on la retrouve dans les sculptures du Théseion, malheureusement très détériorées, dans celles de l'Erechtheion, fragments de la frise et caryatides.

Au temple d'Athéna Nikè, la tradition persiste. « Mais le caractère le



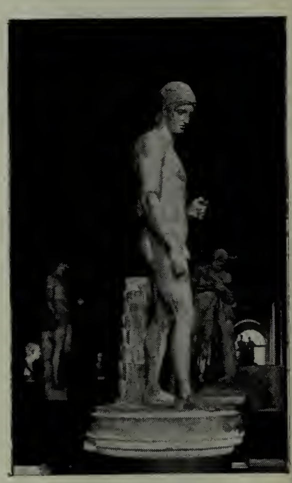


Fig. 144-145. — Mars Borghèse. Face et profil.

plus saillant de la frise, c'est l'intensité du sentiment dramatique et l'habileté de la mise en scène (1). » En effet, toutes les figures se pressent, s'ajustent avec les mouvements les plus variés, les plus violents et toujours habilement groupées. J'y relève ce mouvement faux de marche précipitée, la pointe du pied en dehors (fig. 524), dont le Parthénon, d'ailleurs, n'est pas exempt. Sur la balustrade, d'élégantes figures de Victoires dessinent sous les amples et fines draperies leur nu jeune et souple (fig. 339 et 340).

(1) Collignon, *op. cit.*, t. II, p. 103.

Alcamène occupe la fin du cinquième siècle. Il se réclame de son maître Phidias, dont il est seul capable de recueillir l'héritage glorieux.

Trois grandes statues lui sont attribuées : l'Aphrodite du temple des Jardins, à laquelle on racontait que Phidias avait mis la dernière main; le

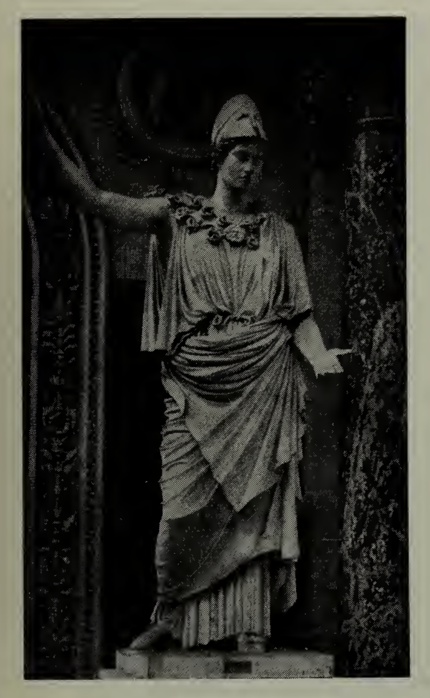


Fig. 146. — Pallas de Velletri.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)
(Musée du Louvre. N° 464.)

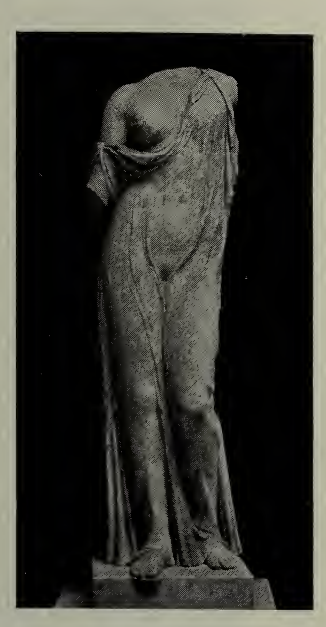


Fig. 147. — Vénus (Ve siècle).
(Rome. Musée national.)
(Phot. Anderson.)

marbre du Louvre désigné sous le nom de Vénus génitrix (fig. 143) en serait vraisemblablement une réplique, et deux statues d'homme, un athlète dont le Discobole debout (fig. 143) du Vatican serait une réplique et un Arès dont le Mars Borghèse du Louvre (fig. 145) serait une copie. Mais ces figures magnifiques ne nous apprennent rien de nouveau au point de vue du nu.

A la même époque appartiennent des bas-reliefs et des stèles funéraires parmi lesquels il me suffira de citer, pour montrer leur parenté avec l'art du Parthénon : Triptolème et les déesses Eleusiniennes (fig. 148), Hermès, Eurydice et Orphée, la stèle funéraire d'Hégéso (fig. 152), etc.

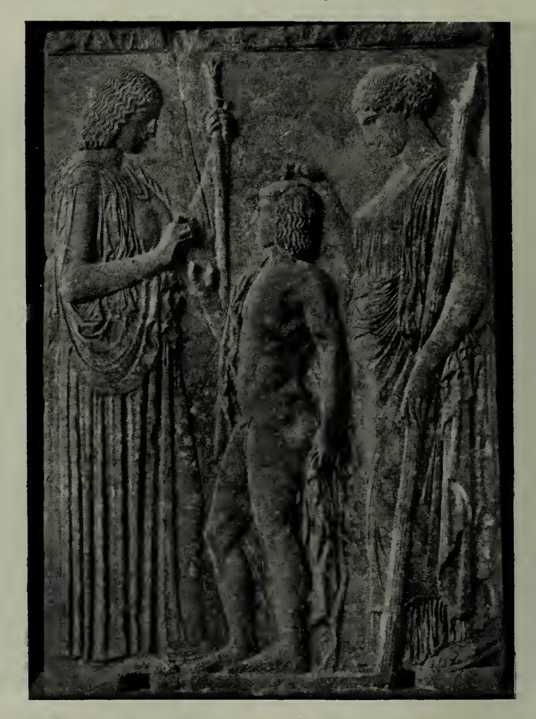


Fig. 148. — Divinités éleusiniennes. (Bas-relief.)
(Athènes. Musée national.)
(Phot. Alinari.)

Toutefois, nous devons nous arrêter ici sur une figure célèbre par son mouvement plein d'imprévu; c'est la Victoire de Paionios à Olympie (fig. 149 et 150).

« Hissée sur un piédestal de neuf mètres de haut, avec le ciel pour fond, c'était un travail surprenant de hardiesse, le plus grandiosement téméraire que ciseau de marbrier ait conçu. Paionios avait réalisé ce dessein de faire

voir la Messagère divine entre ciel et terre, dans la fin de son vol, ses draperies violemment rebroussées par la résistance de l'air, son ample himation gonflé en un voile derrière elle, le corps dirigé et soutenu par le battement des grandes ailes : formidable oiseau de marbre, qui arrive de



FIG. 149 ET 150. — VICTOIRE DE PAIONIOS A OLYMPIE (FACE ET PROFIL.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

haut et finit de traverser l'air... Cette œuvre-là aussi marque un achèvement; elle est le terme de longs efforts accomplis depuis plus de cent ans, depuis l'humble et génial début du vieux sculpteur Archermos (1). »

(1) LECHAT, *la Sculpture grecque*, p. 108.

Le nu de cette belle figure, très apparent sous les fines draperies plaquées, appartient au type de la Vénus de Fréjus.

L'attache des ailes mérite d'être retenue. Elle ne se fait point en arrière au niveau de l'omoplate comme sur la plupart des Nikés, mais au-dessus et en dedans de l'épaule jusqu'à la clavicule. L'amorce conservée sur la statue non restaurée permet de se rendre bien compte, sur le profil, de ce singulier mode d'insertion.



Fig 151. — Néréides, statues provenant du monument des Néréides.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell.)

L'influence de Phidias se fait sentir dans de nombreuses statues féminines, et la grande statue de femme drapée provenant de Venise (aujourd'hui au Musée de Berlin) en est une preuve frappante par la puissance du nu qui, sous les plis fins de la draperie, l'apparente aux déesses du Parthénon.

On peut citer aussi un chef-d'œuvre du Louvre, la statue colossale d'Athéna, connue sous le nom de Pallas de Vellétri (fig. 146). Avec un accent plus personnel dû aux détails du costume et à l'ovale allongé du visage, cette magnifique statue est considérée comme un des meilleurs spécimens des nombreux types d'Athéna créés à l'époque de Phidias.

La Vénus drapée du Musée national de Rome (fig. 147), avec des formes

moins massives se rattache aussi, par l'ensemble des diamètres du torse, au type féminin créé par Phidias.

D'autres statues du même temps sont également vêtues de draperies que le vent plaque au corps et soulève. Ce sont celles qui entouraient en Lycie un grand et somptueux monument funéraire, le monument dit des Néréides. Que ce nom convienne ou non à ces grandes figures de marbre que l'on voit aujourd'hui au Musée britannique (fig. 131), peu importe, ce qui nous intéresse ce sont les mouvements dont sont animées ces admirables figures qui dansent ou qui courent. On y trouve, ainsi que nous le verrons plus loin, correctement rendues et avec la plus grande vérité, les trois formes capitales que la photographie nous a révélées, le milieu de la phase de suspension, la fin et le début de la phase d'appui unilatéral, formes que nous voyons d'ailleurs souvent représentées sur les bas-reliefs et sur les peintures de vases.

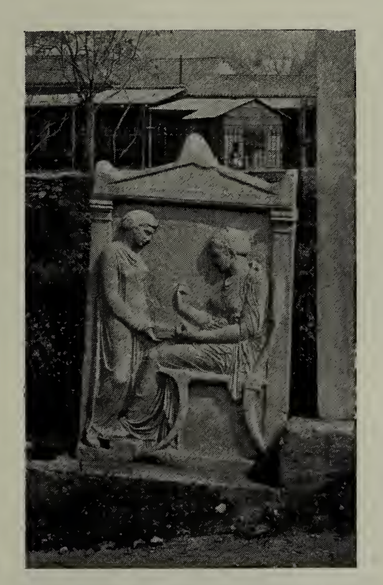


Fig. 152. — Cimetière du Céramique.
(Athènes. Monument d'Hégéso.)
(Phot. Alinari.)



FIG. 153. — VÉNUS D'ARLES.
A gauche, moulage de la statue du Louvre. A droite, moulage de la même statue au moment de sa découverte, avant sa restauration par GIRARDON.
(Musée lapidaire d'Arles.)

QUATRIÈME SIÈCLE

SCOPAS

En ce qui concerne la figure humaine, le quatrième siècle hérite des siècles précédents. Il reçoit le type inventé par les anonymes du sixième siècle, perfectionné, anobli par les grands maîtres du cinquième. Ceux qu'on a appelé les grands novateurs du quatrième siècle n'ont rien innové de fondamental tout au moins dans la structure du corps humain. Ils ont reçu religieusement le type créé par leurs prédécesseurs, mais, par des modifications de surface, pour ainsi dire, ils ont su lui faire exprimer au plus haut degré les sentiments dont les avaient doués leur génie propre, Scopas le tumulte de la passion, Praxitèle le charme de la douceur et de la grâce, Lysippe la force dans tout son réalisme.

La première moitié du quatrième siècle appartient à Scopas et à Praxitèle, la seconde à Lysippe.

On attribue à Scopas le mérite d'avoir inauguré la sculpture expressive. « Avec Scopas, le cœur commence à battre sous l'enveloppe de marbre », dit M. Paris. Il serait l'auteur d'une base de colonne sculptée à Éphèse, d'une partie des sculptures du Mausolée, du groupe des Niobides, etc. Mais si aucune de ces œuvres ne peut lui être attribuée avec une certitude absolue on y retrouverait du moins son influence et sa manière.

Les fouilles de Tégée ont mis à jour deux têtes qui lui appartiendraient bien (fig. 154). Ce sont deux têtes de jeunes gens (fig. 155). Sur les deux, le regard est dirigé en haut, douloureux et suppliant. C'est la première fois

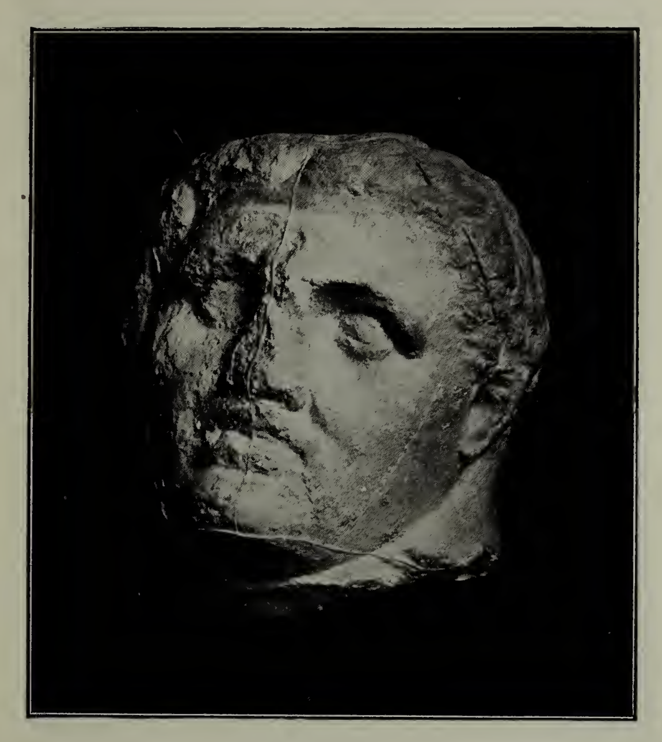


Fig. 154.
Tête provenant d'un fronton du temple d'Athéna Aléa, a Tégée.
(Athènes. Musée national.)
(Figure empruntée à *Scopas et Praxitèle,* par Collignon. — Plon, édit.)

que cette expression se trouve dans la sculpture grecque. Nous y reviendrons plus loin.

De ces têtes douloureuses, il faut rapprocher une œuvre d'une violence mystique allant jusqu'à la pathologie, la *Menade au chevreau* (fig. 156), fort admirée dans l'antiquité. Un poète de l'antiquité condense en deux

vers ce rapide et expressif dialogue. « Qu'est celle-ci? — Une Bacchante. — Qui l'a sculptée? — Scopas. — Qui l'a agitée de cette folie furieuse? — Scopas. »

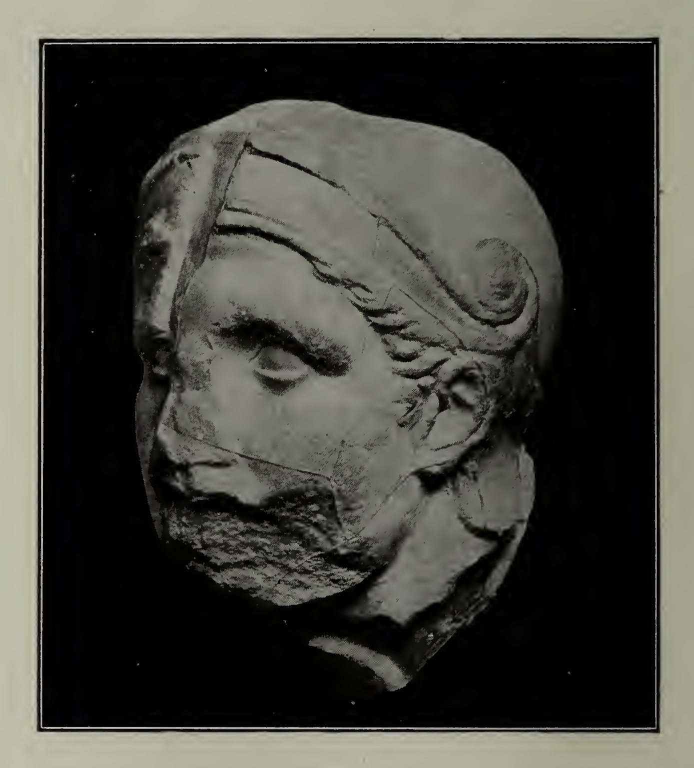


Fig. 155.
Tête provenant d'un fronton du temple d'Athéna Aléa, a Tegée.
(Athènes. Musée national.)
Figure empruutée à *Scopas et Praxitèle*, par Collignon. — Plon, édit.)

Une statuette trouvée en Italie et aujourd'hui à Dresde (fig. 156) est considérée comme une copie réduite de l'œuvre de Scopas, et l'enthousiasme des historiens d'aujourd'hui ne le cède point à celui des poètes d'autrefois. « La copie nous aide à comprendre tout ce que le grand sculpteur avait su

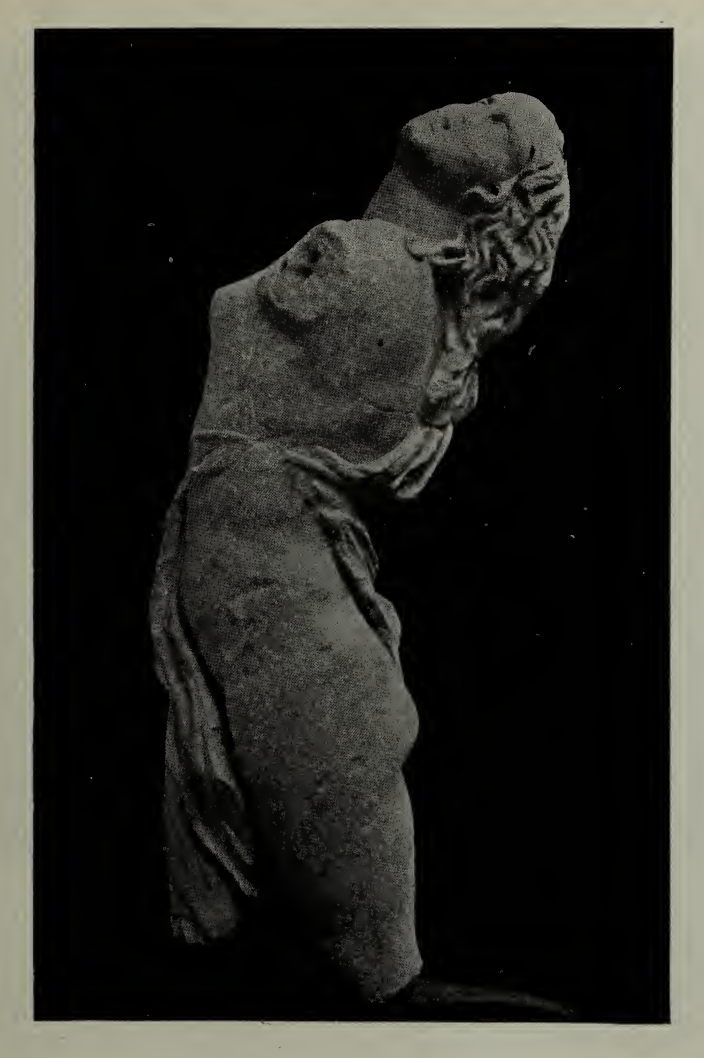


Fig. 156. — Statuette de Ménade.
(Dresde. Albertinum.)
(Figure empruntée à *Scopas et Praxitèle,* par Collignon. — Plon, édit.)

mettre d'emportement dans cette figure où déborde la folie mystique, avec

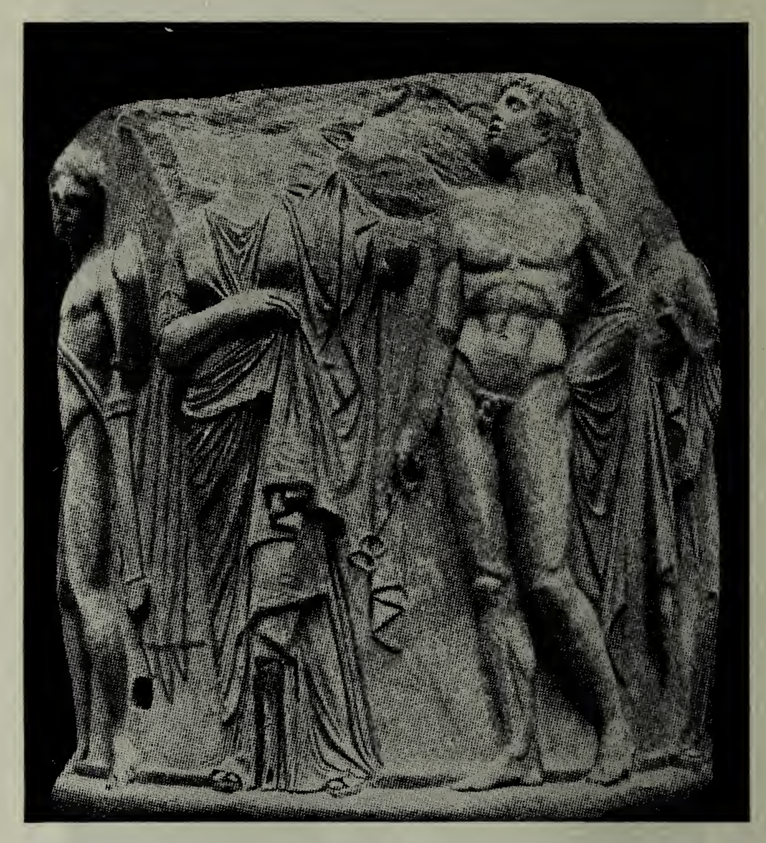


Fig. 157.
Tambour de colonne sculpté provenant du nouvel Artémision d'Éphèse.
(Londres. Musée britannique.)
(Figure extraite de *Scopas et Praxitèle*, par Collignon. — Plon, édit.)

quel amour il avait modelé cette chair frémissante et fait courir sur le torse et sur le flanc nus le frisson de la vie (1). » « On ne conçoit pas, dit

(1) Collignon, *Scopas et Praxitèle.* Plon, 1907, p. 38.

Fig. 158 et 159. Combat des Grecs et des Amazones.
Détail de la frise du Mausolée.
(Figures extraites de *Scopas et Praxitèle*, par Collignon. — Plon, édit.)

d'autre part M. Lechat (1), une créature plus hors de soi et plus violemment délirante; ce corps tendu en arc, ce cou gonflé en boule, ces yeux révulsés, cette tête qui ne peut pas revenir en avant, tous les signes d'un état anormal sont réunis : par delà les exemples de pathétique et de dra-



Fig. 160.
Fragment de la base d'une colonne du temple d'Artémis a Ephèse.
(Londres. Musée britannique.)

matique donnés par lui, Scopas ici a fait de la beauté avec un cas pathologique. » Et, en effet, cette ménade pourrait rentrer dans le chapitre intitulé « les possédés des dieux » où nous étudions plus loin les œuvres grecques dans lesquelles se retrouvent les signes de la grande hystérie qui a fait au moyen âge les possessions démoniaques.

A part les fragments dont il vient d'être question, on ne possède d'au-

(1) *La Sculpture grecque,* p. 121.

une statue de Scopas une copie authentique. On parle d'une statue d'Hermès du Musée national de Rome, d'une statue d'Héraclès conservée à Londres où l'on semble, à « la solidité de la structure, au large développement de la poitrine », reconnaître l'influence de Polyclète. Quoi d'étonnant à cela, puisque le style de Scopas réside plus dans le mouvement et l'expression que dans l'architecture même du corps? Celle-ci, avec des variantes de volume, se rattache toujours au type hérité des anciens.

C'est ce qu'on peut voir sur les œuvres de son école, en particulier sur la frise du mausolée où, dans des scènes de combat violentes, le torse des guerriers se réclame du type polyclétéen (fig. 158 et 159). Un Mercure d'une base de colonne sculptée du nouvel Artémision d'Éphèse, dans une attitude plus simple, reproduit avec une souplesse plus grande le détail des formes du Doryphore à peu d'exceptions près (fig. 160).



Fig. 161.
Apollon du Belvédère.
(Rome.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Un fragment de torse appartenant à la base d'une autre colonne du même temple et appartenant également au Musée britannique porte l'empreinte vigoureuse et vivante du génie de Scopas.

Parmi beaucoup d'autres œuvres, on citait de lui un groupe en bronze représentant l'Aigle de Zeus enlevant Ganymède. On en aurait une réplique en marbre au Vatican. Mais l'œuvre attribuée à un de ses élèves, Léocharès, que nous ne pouvons passer sous silence, est une statue connue depuis des siècles et qu'aujourd'hui toutes les vraisemblances permettent de lui attribuer : nous voulons parler de l'Apollon du Belvédère (fig. 161).

Les seules restaurations modernes sont l'avant-bras droit et la main gauche.

Nous ne saurions mieux faire que de citer la fort juste appréciation qu'en donne M. Collignon.

« Louée à l'excès, dénigrée injustement, cette fameuse statue a été la victime de théories esthétiques trop générales; elle ne mérite ni les éloges lyriques de Winckelmann, ni les dédains provoqués par une admiration exagérée... Elle est l'œuvre d'un maître qu'on cite avec honneur à côté de Praxitèle et de Scopas; œuvre d'un grand style, d'une irréprochable pureté de lignes, d'une élégance savante et pondérée, d'un rythme singulièrement harmonieux (1)... »



Fig. 162. — Diane a la biche. *(Musée du Louvre.)* (D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Ce qu'il y a lieu de faire remarquer, c'est que l'attitude représentée ici n'est pas une pose, mais un mouvement. On remarquera en effet que ce n'est pas la station hanchée et que la ligne de gravité passe bien en dedans du pied droit, à peu près à égale distance des deux pieds. Et le pied gauche, qui ne touche le sol que par l'extrémité des deux premiers orteils, ne supporte rien du tout. C'est donc la marche qui est ici reproduite. On peut estimer que les pieds sont un peu trop tournés la pointe en dehors. Mais on sait que ce n'est là qu'une question de degré et tous les mouvements du torse sont très exactement observés; inclinaison en sens inverse de l'axe des épaules et des hanches; rotation de ces deux axes l'un par rapport à l'autre; légère inflexion du torse vers la droite, hanche plus basse du côté gauche; autant de caractères du moment du

(1) Collignon, *op. cit.*, t. II, p. 319.



Fig. 163 et 164. — Muses. (Bas-reliefs de la base de Mantinée.)
(Athènes. Musée national.)
(Figures extraites de *Scopas et Praxitèle*, par Collignon. — Plon, édit.)

pas que l'artiste a voulu représenter. Tout celà témoigne d'une grande science du mouvement.

Les formes du torse reproduisent avec une modération voulue le type polyclétéen. Quant aux muscles, leur modelé s'accorde avec un développement moyen, harmonieusement égal et reproduisant le type de muscle long en honneur dans tout l'art grec.

L'Artémis dite « la Diane de Versailles » (fig. 162) suit le sort de l'Apollon du Belvédère; elle semble avoir été conçue pour en faire le pendant. On y retrouve, dit M. Collignon, les mêmes caractères que dans l'Apollon du Belvédère : correction un peu froide, grande élégance et remarquable sveltesse des formes, tenue de style très sévère. Ces analogies sont telles qu'elles nous autorisent, dit cet auteur, à prononcer encore ici le nom de Léocharès.

Praxitèle.

Praxitèle, de l'avis général, est un des plus glorieux représentants du génie grec. Il jouissait dans l'antiquité d'une réputation considérable. Il est le sculpteur de la jeunesse, amours et adolescents, et de la femme.

On a le rare bonheur de posséder de lui une statue absolument authentique; mais ses autres œuvres, comme celles de tous les grands sculpteurs grecs, très vraisemblablement connues, quelques-unes au moins, par de très estimables copies, restent enveloppées du brouillard plus ou moins dense commun à tout l'art antique d'incertitude d'attributions incertaines.

On reste surpris et comme désappointé lorsqu'on voit sur quelle base étroite et fragile repose l'attribution à leur véritable auteur des œuvres de l'art grec. C'est souvent affaire de sentiment. La fantaisie la plus singulière y a aussi sa part. Et la critique se noie au milieu des affirmations les plus contradictoires. D'abord, le très grand nombre des œuvres — œuvres en bronze surtout — ne nous sont connues que par des copies romaines en marbre et l'on sait les différences que les deux techniques impriment à une même œuvre. Une statue a été conçue pour le bronze, sa traduction en marbre ne peut que la défigurer plus ou moins complètement. Puis, l'on diminue un artiste en le cantonnant, pour ainsi dire, dans un faire dont il n'a pas le droit de sortir, et ce n'est qu'avec les plus grands ménage-

ments qu il faut, pour définir le style d·un artiste, faire intervenir certaines formes à l'exclusion d'autres. Ainsi une jambe traînante est « du rythme praxitélien », pendant qu'une jambe demi-fléchie portée en avant et d'aplomb sur le sol se rattache au « type polyclétéen ». Bien certainement, ces



Fig. 165. — Satyre versant a boire.
(Rome. Musée Buoncompagni.)
(Phot. Anderson.)



Fig. 166. — L'Amour du Vatican.
(Phot. Anderson.)

attitudes découlent de la conception qu'ont ces deux artistes de l'allure générale de la figure humaine. Mais à énoncer ainsi des sortes de lois, ne risque-t-on pas de faire fausse route? De même « l'accotement latéral » de la figure est, dit-on, une invention de Praxitèle, parce qu'on ne l'observe guère avant lui. Mais n'est-ce pas insuffisant pour définir le style de cet

artiste? Il en est de même pour le type polyclétéen du torse. Mais ce type existait avant Polyclète et il est devenu comme l'armature de toute figure grecque, depuis les débuts jusqu'à la fin de l'art grec continué par l'art romain.

On voit sur quelles données fragiles repose l'attribution des œuvres grecques. Je ne parle pas de Phidias, dont le malheur voulut que les œuvres maîtresses si prônées des anciens fussent, malgré leurs grandes



Fig. 167. — L'Amour adolescent, dit le Génie Borghèse.
(Musée du Louvre.)

dimensions, exécutées en matières précieuses, ivoire et or; elles portaient avec elles leur condamnation à cause des convoitises qu'elles devaient fatalement éveiller tôt ou tard. Il n'en reste rien, en effet, aujourd'hui. Heureusement, les innombrables statues ou reliefs du Parthénon n'ont eu à souffrir que des injures du temps et du vandalisme des hommes, et il en reste un bon nombre abritées aujourd'hui dans les musées. Aucune toutefois n'est signée et l'absence du nom de Phidias rend toujours l'attribution plus ou moins incertaine.

Par contre, un artiste qui l'égale presque en célébrité, Praxitèle, et dont

nous possédons, semble-t-il, un original en marbre authentique, va-t-il connaître un sort meilleur? Allons-nous au moins à des signes certains reconnaître son œuvre? C'est toujours les mêmes indications par les auteurs du temps d'œuvres dont il ne reste plus rien et dont les historiens, dans les collections d'antiques européennes, s'ingénient, à l'aide d'un véritable flair, à trouver des répliques.

Ainsi on découvre à Mantinée des bas-reliefs que, sur la foi d'un texte



Fig. 168. — L'Amour adolescent, dit Génie Borghèse. (Profil.) (*Musée du Louvre.* N° 545.)

peu précis de Pausanias, on considère comme ayant fait partie d'une base supportant un groupe de Praxitèle, *Latone et ses enfants*, dont il ne reste rien. Du moins les bas-reliefs retrouvés, représentant la lutte d'Apollon et de Marsyas en présence des Muses, vont-ils nous apporter quelque certitude?

Après réflexion, Collignon ne doute cependant point que ces bas-reliefs ne soient sinon de la main du maître, au moins exécutés dans son atelier et sous sa direction (fig. 163 et 164).

Il y trouve des réminiscences de l'art du cinquième siècle, l'influence de Myron dans la figure de Marsyas et celle des jeunes filles de la frise du

Parthénon, dans deux des Muses. Mais un art nouveau se refléterait dans les trois Muses réunies d'une autre plaque (fig. 164). Il énumère ainsi les raisons qui ont déterminé son opinion. C'est « le manteau coquettement rejeté sur l'épaule gauche » de celle qui tient les deux flûtes, « l'arrangement



Fig. 169. — Faune de Praxitèle.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)
(Rome. Musée du Capitole.)

de plis libre, familier et pittoresque » de la seconde strictement drapée, « la troisième assise sur un rocher, effleurant les cordes d'une mandoline, toutes trois apparentées de très près aux figurines tanagréennes dont elles semblent être les sœurs aînées » (1).

(1) Collignon, *Scopas et Praxitèle*. Plon, p. 72.

Ces raisons, qui font attribuer ces bas-reliefs à Praxitèle, sont-elles bien positives et méritent-elles d'entraîner l'absolue certitude?

On sait par Pausanias que Praxitèle avait exécuté un *Satyre versant à boire*. Or il existe une quinzaine de répliques de ce type dont une bonne serait celle du Musée Buoncompagni (fig. 165). Une restauration malencon-

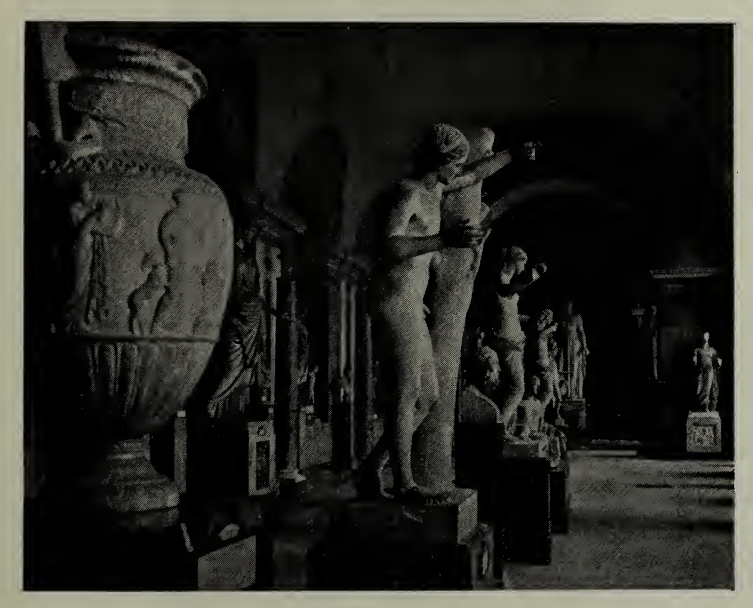


Fig. 170. — Apollon Sauroctone par Praxitèle.
(Musée du Louvre. N° 441.)

treuse, dit Collignon, dénature le sujet. Il y a lieu de remplacer par un vase la grappe de raisin que le Satyre tient de la main droite et de substituer à la corne à boire une coupe qui reçoit le liquide. Elle rappelle l'Athlète verseur d'huile du cinquième siècle. L'élégance de la figure est la seule raison qui la fasse attribuer à Praxitèle.

On cite dans l'œuvre de Praxitèle trois Éros :

L'Éros de Thespies dont une des bonnes répliques serait un Eros du Musée de Naples, et dont un buste du Vatican (fig. 166) confirmerait l'attribution.

Un Éros pour la ville de Parion en Mysie, que les habitants comparaient à la Vénus de Cnide et dont l'Éros du Louvre dit « le Génie Borghèse » serait considéré comme la réplique.



Fig. 171. — Hermès de Praxitèle.
(D'après le moulage du musée du Louvre.)

Enfin un troisième dont, dit Collignon, on peut chercher le souvenir dans un beau torse du Louvre, « l'Éros Farnèse » (fig. 167 et 168).

Tous ces Éros relèvent, dit Collignon, de la tradition classique, et nous ajouterons qu'ils sont conçus d'après la même formule née de l'archaïsme

grec, scientifiquement établie par Polyclète, idéalisée par Phidias : thorax large et court, plein cintre supérieur et inférieur de l'abdomen, aines presque verticales, etc.

Une série de statues se rapportent à un type d'attitude nonchalante avec appui latéral et dont les plus remarquables spécimens sont le Satyre accoudé du Musée du Capitole (fig. 169) et surtout l'Apollon Sauroctone du Musée du Louvre (fig. 170). Des auteurs ont relevé, sur cette dernière, des formes « si harmonieuses et si suaves » qu'ils ont supposé qu'il avait fait poser devant lui une jeune fille à laquelle il aurait emprunté l'épaule gauche grassouillette et fuyante, la cuisse arrondie, les genoux engorgés, l'ovale du visage, le déhanchement sensuel et la finesse des extrémités (1). »



FIG 172
HERMÈS AVEC BACCHUS ENFANT, PAR PRAXITÈLE. (MARBRE.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)
(Musée d'Olympie.)

Nous accordons volontiers l'aspect général efféminé de cette statue, mais lorsqu'on aura pris connaissance des chapitres où il est question plus loin de la forme féminine et de l'hermaphrodisme, on se rendra compte que les formes de l'Apollon Sauroctone n'ont pas besoin d'être empruntées aux formes féminines et qu'il suffit qu'elles aient été copiées d'après de jeunes adolescents reproduits dans nombre de statues d'Apollon, d'Éros et de Dionysos jeune. J'ajouterai même que, sur le Sauroctone, nous ne relevons aucune forme caractéristique du type féminin comme nous en avons signalé sur les statues des autres dieux susnommés. C'est un jeune et bel adolescent d'un type nettement défini, mais dont les os et les muscles n'ont pas encore atteint leur plein développement.

(1) Olivier RAYET, *Monuments de l'art antique*, t. II.

Enfin, nous voici en face d'une œuvre authentique du maître, mieux encore d'une statue en marbre sortie de ses mains, fait tout à fait exceptionnel. Elle appartient à la série des figures avec appui latéral. C'est Hermès portant Dionysos enfant (fig. 171 et 172). Il manque le bras droit qui était levé et les deux jambes au-dessous des genoux.



Fig. 173. — Modelès de l'abdomen sur un jeune modèle montrant l'importance que peut prendre le pli demi-circulaire de l'abdomen. Il suffit de supprimer le pli sus-pubien pour que la forme adoptée par Praxitèle soit exactement reproduite.

Elle offre naturellement le plus haut intérêt pour nous. Elle nous apprend que cet Hermès, avec plus d'élégance et de souplesse, dérive en ligne droite du type créé par Polyclète. Il suffit de signaler la largeur du bassin qui fait le torse d'une venue, sans étranglement de la taille, avec le thorax large et court et tous les modelés sur lesquels nous avons déjà trop insisté pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. L'Hermès est un jeune et bel athlète élégant mais puissant aussi.

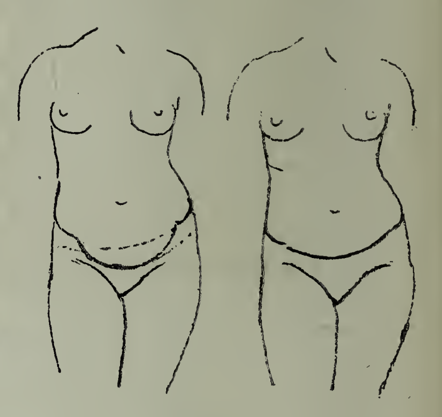


Fig. 174.
Schéma du ventre féminin.
Pli demi-circulaire.

La gloire de Praxitèle est d'avoir, dans son Aphrodite nue de Cnide, réalisé de façon définitive le type de la Vénus grecque (fig. 342 et 343). Nous l'étudierons plus loin, au chapitre de la forme féminine (p. 267). Dans l'évolution du type féminin, elle prendra mieux ainsi sa place. L'on verra que, comme pour le type viril au cinquième siècle, le quatrième siècle

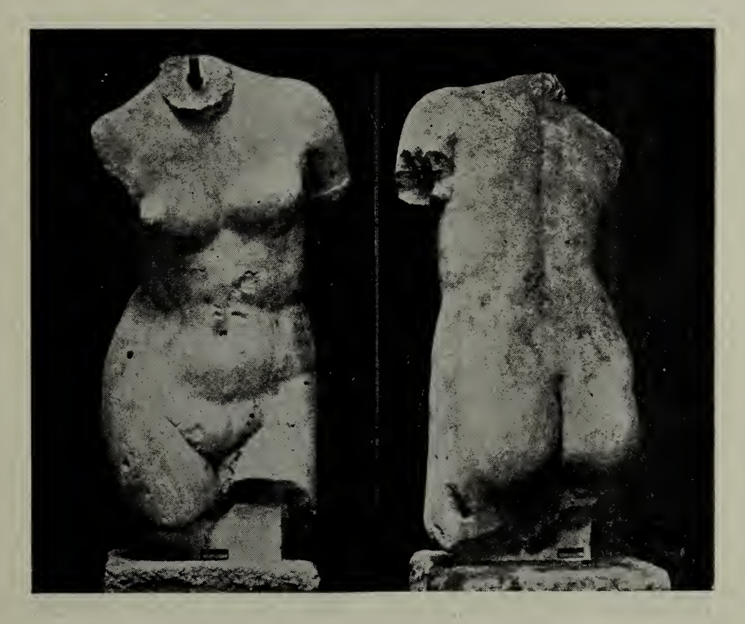


Fig. 175. — Torse de la Vénus de Cnide.
(Collection Somzée.)
(D'après A. Furtwaengler, *Collection Somzée. Monuments de l'art antique.*)

reçut des âges précédents les éléments principaux de la conformation de la femme que Praxitèle fixa pour toujours dans une œuvre de génie.

Je voudrais insister toutefois sur un détail morphologique de l'abdomen très accentué et qui, du moins à ma connaissance, n'a pas été relevé jusqu'ici. Il semble qu'on pourrait y trouver un signe d'identification certain.

On sait (vol. II, p. 213, fig. 39, et pl. 42 E) que le ventre féminin est sillonné, dans sa région sous-ombilicale, d'un pli demi-circulaire plus ou

moins accentué qui s'étend d'une épine iliaque à l'autre (fig. 173 et 174). Au-dessous de lui, à une petite distance, le pli sus-pubien sépare la région du pubis de l'abdomen. Or, sur la Vénus de Cnide, le pli sus-pubien disparaît et, remontant, se confond avec le pli demi-circulaire qui, plus accentué, se continue sur le côté avec le sillon au-dessous du flanc. Il en résulte que le pubis déjà très saillant est augmenté de hauteur, au détriment de l'hy-

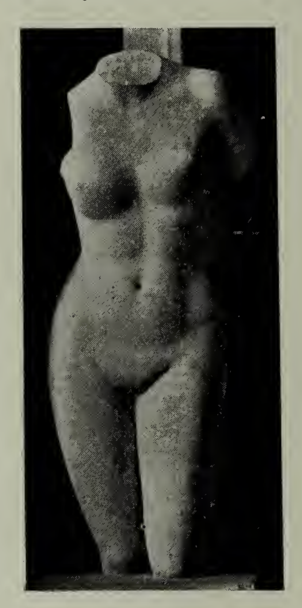


Fig. 176.
Torse de la Vénus de Cnide.
Moulage (École des Beaux-Arts) d'un torse du Musée du Louvre.

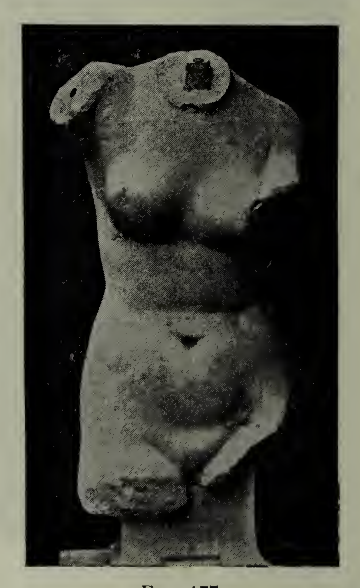


Fig. 177.
Torse de Vénus.
(Collection Somzée.)
(D'après A. Furtwaengler, *loc. cit.*

pogastre réduit. Il en résulte aussi que le plein cintre qui termine d'ordinaire par en bas l'abdomen est remplacé par une courbe assez tendue qui se continue avec le sillon iliaque.

Or cette forme se retrouve exactement sur un torse de la collection Somzée (fig. 175) dont l'attribution à Praxitèle se trouve ainsi confirmée.

Un autre torse de la même collection (fig. 177) peut faire valoir, par le contraste qu'il accuse, la disposition que je signale ici. L'abdomen se ter-

mine en effet par un cintre bien accusé dont les extrémités font un angle avec les sillons iliaques. L'hypogastre est assez haut et le pubis, au contraire, se trouve diminué de hauteur.

Un autre torse, qui a été exposé dans la salle africaine du Musée du

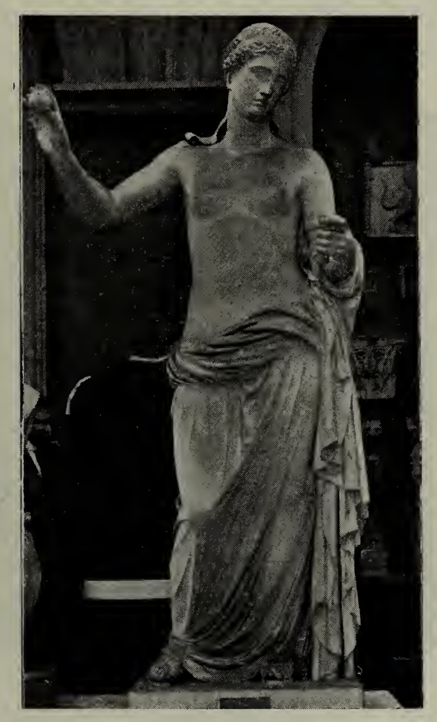


Fig. 178. — Vénus d'Arles.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)
(Musée du Louvre.)

Louvre et qui peut être rapproché de la Vénus de Cnide, a été retiré des salles d'exposition probablement à cause de son attribution incertaine. Il existe de ce torse un moulage à l'École des Beaux-Arts et ce moulage (fig. 176) montre la forme en question tout près d'être fidèlement reproduite, ce qui donnerait quelque crédit à l'opinion qui en ferait une réplique du torse de la Cnidienne. D'un autre côté, cette forme ne se retrouve ni sur

la Vénus du Capitole ni sur la Vénus de Médicis qui, tout en étant de la descendance de la Cnidienne, ne sauraient en être par suite trop rapprochées.

D'après Collignon, la Vénus d'Arles du Musée du Louvre pourrait être considérée, avec quelque raison, comme une œuvre de la jeunesse de Praxitèle qui préludait ainsi, en découvrant le torse seulement, au dévoilement complet de la déesse (fig. 178 et 179).



Fig. 179. — Vénus d'Arles. (Profil.)
(Musée du Louvre.)

Trouvée en 1651 dans les ruines du théâtre d'Arles, la statue du Louvre a été restaurée par le sculpteur Girardon, qui a traité avec quelque liberté l'original antique. Un moulage, pris au moment de la découverte et exposé aujourd'hui au Musée lapidaire d'Arles, nous montre les transformations qu'a fait subir à la poitrine la main du restaurateur qui, la diminuant de volume, en a exagéré le caractère juvénile, détruisant ainsi l'harmonie qui la reliait à un bassin largement développé de femme dans son épanouissement.

On rattache à l'école de Praxitèle les trois danseuses de Delphes (fig. 180 et 181), Éros bandant son arc (fig. 184), la Diane de Gabies (fig 182), un torse du Louvre (fig. 185), etc.

Praxitèle, tout en se rattachant, ainsi qu'on a pu le voir, à la tradition des grands maîtres du cinquième siècle, est un artiste d'une originalité profonde. Il a su allier le charme et la grâce aux qualités de style et de soli-





Fig. 180 et 181. — Danseuses de Delphes.
(D'après le moulage du Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

dité qui distinguaient ses prédécesseurs. Ses adolescents, malgré le « nonchaloir » et l'esprit féminin que certains ont vantés, sont des jeunes hommes dans toute l'acception du terme; ils n'ont rien de la féminité dont le troisième siècle et les époques suivantes se sont plu à doter quelques jeunes divinités. Ses aphrodites, tout en réalisant le type féminin le plus achevé, n'en demeurent pas moins dans les sereines régions de l'Olympe. Elles sont plus proches de nous que les déesses du Parthénon, mais nous dominent néanmoins de toute la hauteur qui sépare le réel de l'idéal. A ces titres

divers, Praxitèle mérite de prendre rang, dans la hiérarchie des maîtres grecs, non loin du maître des maîtres, de Phidias.

Lysippe.

Obscur apprenti forgeron dans son enfance, Lysippe devait devenir le plus brillant représentant de la sculpture au temps d'Alexandre. Né à

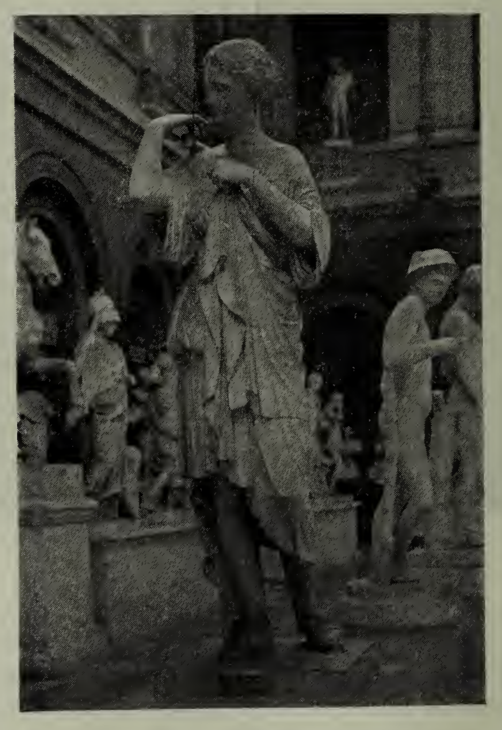


Fig. 182. — Diane de Gabies.
(D'après le moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Sicyone dont l'ancienne école de bronziers était célèbre, il ne semble pas avoir travaillé le marbre et toute son œuvre a été coulée en bronze.

Comme il demandait, encore jeune, au peintre Eupompes lequel de ses prédécesseurs il devait prendre pour modèle, celui-ci lui répondit en lui montrant la foule qui passait : « C'est la nature qu'il faut imiter et non pas l'œuvre d'un artiste. »

Son œuvre porte certes la marque d'une grande originalité, mais il n'en



Fig. 183. — Amour bandant son arc.
(Musée du Louvre.)

est pas moins le fils de son temps et il se rattache étroitement à ses prédécesseurs. Plus jeune que Scopas et que Praxitèle, Lysippe appartient à la seconde moitié du quatrième siècle.

Nous verrons plus loin qu'on attribue à Lysippe l'introduction dans l'art grec d'un nouveau système de proportions donnant aux figures une apparence plus élancée et plus svelte par opposition « aux proportions carrées des anciennes statues ». Et, en effet, dans ses premières œuvres, on constate que les têtes sont plus petites, les torses moins lourds et les jambes

plus longues. Mais c'est avec raison que Cicéron rappelle un propos de Lysippe affirmant que le Doryphore de Polyclète avait été son modèle. L'*Agias* trouvé dans les fouilles de Delphes et que l'on considère comme un de ses premiers ouvrages donne raison à l'orateur romain (fig. 186 et 187). On y trouve même, dans le dessin et dans le modelé du flanc, des accents



Fig. 184.
Amour bandant son arc
(Musée du Vatican.)
(D'après un moulage
de l'École des Beaux-Arts.)

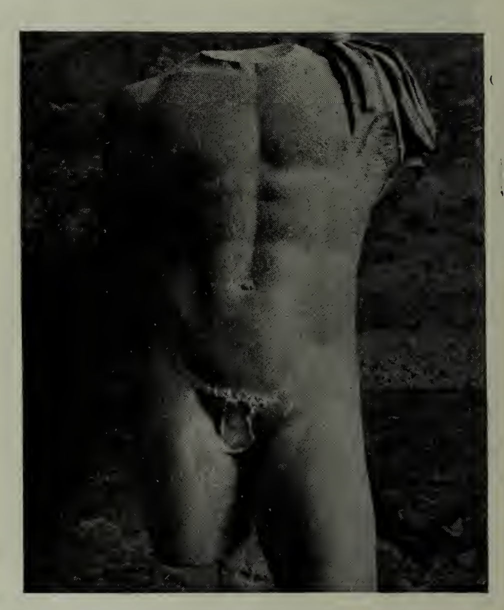
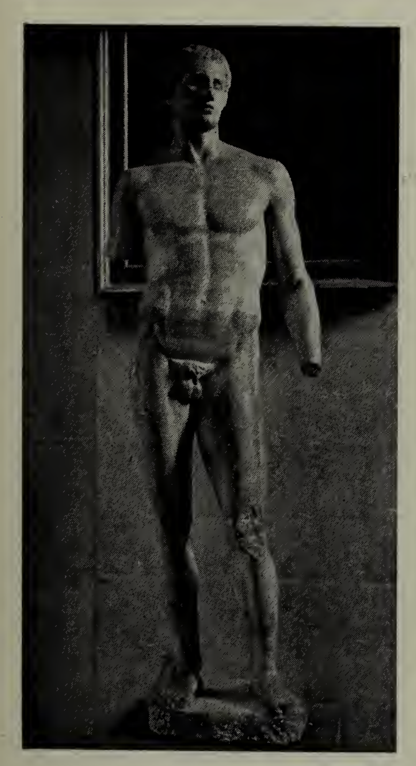


Fig. 185.
Torse de jeune homme.
(Musée du Louvre.)

signalés dans l'archaïsme et reproduits dans l'œuvre de Polyclète. Il s'agit en particulier de ce prolongement du flanc par une saillie au-dessus de l'aine et qui appartient aux personnages bien musclés. Quant au modelé général, il se rattache, avec des proportions plus élancées, au type polyclétéen.

L'Apoxyomène (fig. 299), que l'on considère comme l'œuvre dans laquelle Lysippe a formulé son nouveau canon, est d'une forme plus coulante et plus élégante. Le modelé en est beaucoup plus habile. Mais c'est toujours



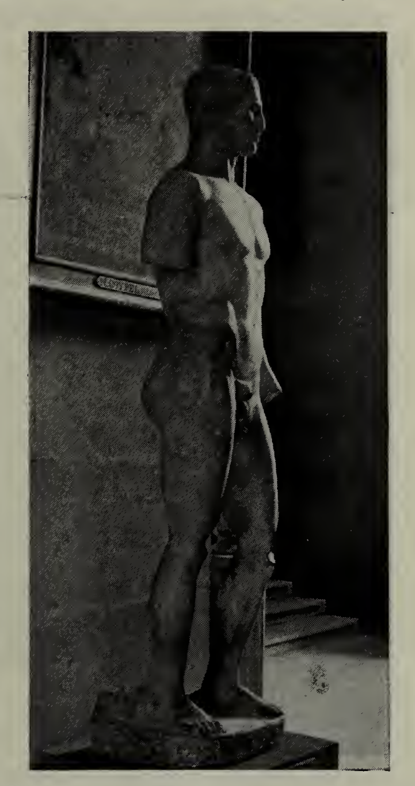


Fig. 186 et 187. — Statue d'Agias. (Face et profil.)
(Musée de Delphes.)
(D'après le moulage du Musée du Louvre.)

ce « nu » grec dont Lysippe a hérité de ses devanciers et qu'il a interprété à sa manière tout en conservant ce qu'il avait d'essentiel.

Un Éphèbe rattachant sa sandale, dont le « Jason » du Musée du Louvre (fig. 188 et 189) serait une bonne réplique, est exécuté suivant les mêmes principes.

L'Hermès se reposant de Naples (fig. 190) est bien aussi dans la tradition du maître par le naturel de la pose, ainsi que l'Hermès se chaussant de Londres.

Lysippe se signale par un grand nombre de portraits. Il est le sculpteur officiel d'Alexandre. On lui attribue un grand nombre d'images du roi macédonien, bustes et statues. Il fit aussi de nombreux portraits de particuliers où ses aptitudes à reproduire la nature même avec la plus grande exactitude et à atteindre la ressemblance individuelle avec le plus grand réalisme ont pu se donner libre cours.

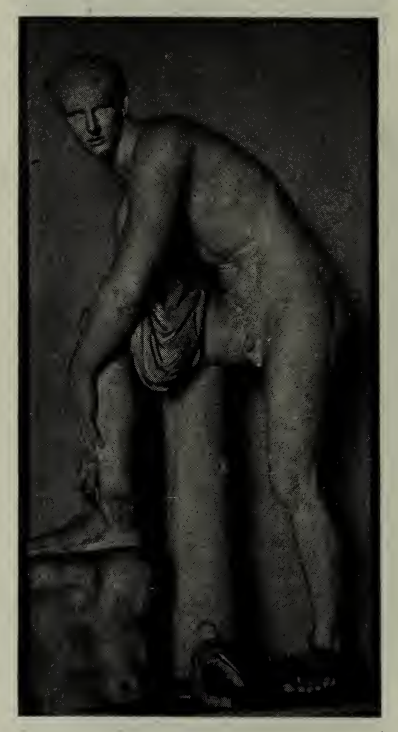


Fig. 188. — « Jason ».
(Musée du Louvre.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Son frère Lysistratos, le premier, dit Pline, imagina de prendre l'image d'un homme sur son propre visage au moyen d'un moule en plâtre. Il fit ainsi, ajoute l'auteur latin, des images exactes, au lieu des portraits que ses prédécesseurs s'efforçaient de rendre aussi beaux que possible.

Repris par les sculpteurs de la Renaissance italienne, ces procédés de reproduction tout mécaniques pouvaient être pour l'artiste de talent dont la science les dominait, une aide précieuse et utile. Mais entre les mains de sculpteurs de second ordre, ils devenaient les plus dangereux des moyens.

Lysippe n'a presque point fait de figures féminines et sa prédilection marquée pour les types athlétiques et pour les grands dieux Zeus ou Héraclès caractérise bien son génie.

En outre des groupes où Héraclès avait trouvé sa place, son œuvre ne compte pas moins de quatre statues isolées représentant le héros.

Il faut citer en première ligne la statue colossale en bronze exécutée pour les Tarentins. Un chroniqueur byzantin, qui raconte comment elle fut dé-

truite, en donne une description détaillée. Il dépeint son aspect dramatique : Héraclès était assis sans armes; sa tête était inclinée comme s'il songeait tristement à ses durs labeurs. Il insiste ensuite sur l'ampleur des formes, la largeur de la poitrine et des épaules, l'épaisseur des cuisses.

De cette puissance musculaire portée à l'extrême, manifestation la plus originale et la plus étonnante du génie de Lysippe, nous pouvons juger



Fig. 189. — Dos du Jason.
(Salle des Cariatides du Musée du Louvre.)

autrement que par ouï-dire, grâce à deux statues dont les répliques de marbre sont parvenues jusqu'à nous : une statuette d'Hercule assis, l'Héraclès Epitrapezios, et une statue colossale d'Hercule debout appuyé sur sa massue (fig. 191 et 192) dont il existe deux répliques, l'une au Musée de Naples, l'autre au palais Pitti à Florence. L'Athénien Glycon, qui a signé la réplique de Naples, n'est que le copiste dont l'intervention a bien pu faire subir à l'original de Lysippe quelques modifications en rapport avec le goût romain; toutefois la grande ressemblance, presque la similitude qui existe entre les deux copies exécutées par des artistes différents, et dont la

seconde, celle de Florence, porte une inscription l'indiquant comme une œuvre de Lysippe, plaide en faveur de la sincérité de ces copies, où nous sommes portés à reconnaître le style même du grand sculpteur sicyonien.

D'ailleurs, force est bien de reconnaître dans l'apparition de ces formes

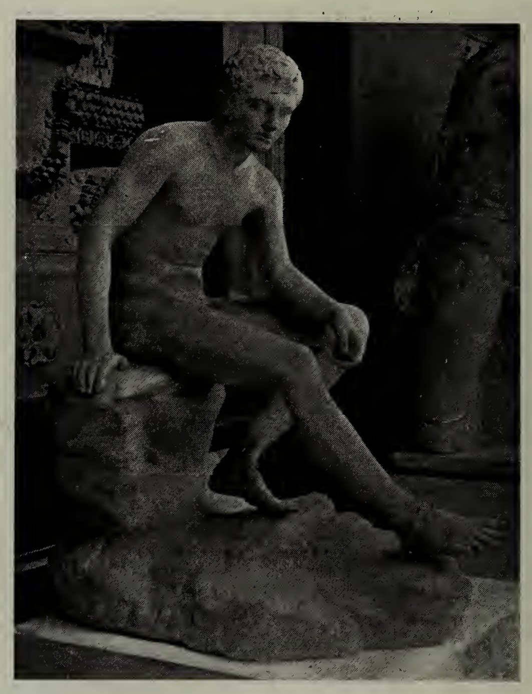


FIG. 190. — MERCURE ASSIS.
(Musée de Naples.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

musculaires si originales, si habilement construites, si puissantes qu'elles suffisent à créer un type nouveau, les marques indéniables d'un véritable génie et non les fantaisies arbitraires d'un copiste.

Lorsqu'on a parlé, à leur propos, de véritables montagnes de muscles sur la poitrine, les bras ou les cuisses, il semble qu'on ait tout dit.

Pour un observateur attentif et un peu renseigné, ces manifestations éclatantes de la force musculaire ont un autre intérêt. Elles ne consistent

pas en exagérations de forme quelconques, en boursouflures disposées comme au hasard, elles sont à proprement parler l'invention raisonnée, la création d'une véritable science plastique sûre d'elle-même.

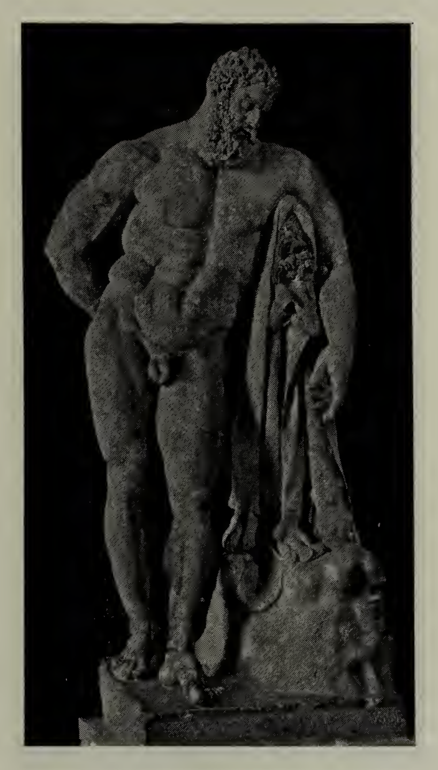


Fig. 191. — Hercule Farnèse.
(Naples, Musée national.)
(Phot. Anderson.)

On constate tout d'abord qu'il n'y a pas là simplement comme le grossissement généralisé des formes moyennes et ordinaires, ainsi que le montre une petite réplique en bronze du Musée du Louvre, œuvre fort intéressante, au modelé souple et habile, mais qui n'offre guère d'originalité. Tout autre est l'Hercule Farnèse où l'artiste a détruit délibérément l'équi-

libre entre le développement osseux et le développement musculaire donnant à ce dernier la prédominance, comme le montre la finesse des poignets, des genoux et les malléoles s'opposant aux masses charnues des membres. Mais ces muscles ne sont pas la copie servile de modèles, car de

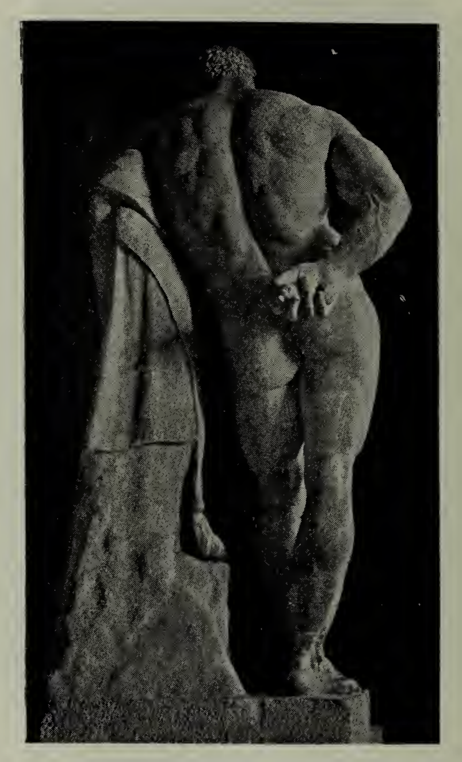


Fig. 192. — Hercule Farnèse. (Dos.)

semblables modèles n'existent guère. Nous avons eu l'occasion d'observer sur certains athlètes, exceptionnellement, il est vrai, des muscles comme il est impossible qu'il en existe de plus volumineux. Or ces modèles n'avaient rien de commun avec les Héraclès de Lysippe qui restent l'invention de l'art le plus sûr, le plus élevé et qui nous apparaissent, selon les termes de M. Collignon, « comme une grandiose création, comme une puissante apo-

théose de la force virile, où Lysippe avait donné la mesure de son robuste génie ».

Une statue du Musée du Vatican (fig. 193) qui représente Héraclès tenant



Fig. 193. — Hercule et Télèphe. (Marbre.)
(Vatican.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

sur son bras gauche son enfant, le petit Télèphe, a été attribuée à un sculpteur pergaméen du troisième siècle. Rien ne s'oppose à cette attribution. Mais il convient alors de faire remarquer que l'artiste hellénistique a su serrer de très près son modèle du quatrième siècle et éviter les redondances propres à son époque.

Avec Lysippe finit le quatrième siècle, qui termine la période classique. Cette période, qui comprend le cinquième et le sixième siècle, forme bien un tout : la figure humaine y est d'une unité remarquable, depuis le Doryphore jusqu'à l'Héraclès de Lysippe, en passant par le Dionysos du Parthénon, l'Apollon du Belvédère, l'Hermès de Praxitèle, etc. Avec des volumes différents, dans des attitudes et des mouvements variés, c'est toujours la même forme qui agit ou se repose. Tout y est clair, logique et raisonné. Nous verrons qu'il n'en est pas tout à fait de même à la période suivante.

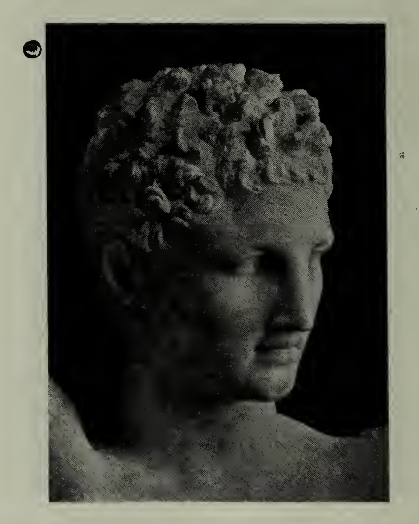


Fig. 194. — Tête de l'Hermès de Praxitèle.



Fig. 195. — Gigantomachie. Fragment de l'autel de Pergame.
(Musée de Berlin.)
(D'après O. Rayet. *Monuments de l'art antique.*)

ART HELLÉNISTIQUE

On désigne ainsi la période de l'art grec qui s'étend depuis la mort d'Alexandre jusqu'à la conquête romaine.

Avec Alexandre, la civilisation grecque envahit l'Orient. L'ancienne Grèce est morte, mais l'hellénisme marche à la conquête du monde ancien.

Les centres artistiques se déplacent. La vie se retire peu à peu d'Athènes, d'Argos et de Sicyone; elle reflue vers les îles, l'Asie Mineure, la Syrie et l'Égypte.

Ce qui subsiste de l'œuvre d'Alexandre, à jamais brisée après sa mort, « c'est la fusion de l'esprit hellénique avec celui des peuples de l'Asie, la création d'une civilisation commune à l'Occident et à l'Orient, l'unité du monde historique dans le cadre de la culture hellénique (1). »

(1) Droysen, *Histoire de l'Hellénisme.* Trad. Bouché-Leclercq, t. II, p. 640.

Naturellement, la séparation ne se fait pas d'un coup entre l'art classique et l'art hellénistique. La tradition, l'influence des anciennes écoles persistent encore pendant longtemps, et l'on peut y rattacher plusieurs statues de style praxitélien comme le *Jeune satyre jouant de la flûte* (fig. 196) (Musée du Louvre) et le *Dionysos*, statuette de bronze bien connue trouvée à Pompéi, et improprement dénommée Narcisse (Musée de Naples).

Parmi d'autres statues féminines voilées, mais où le nu se laisse délicatement voir, on peut citer la charmante statue du Musée d'Athènes, trouvée à Épidaure, l'*Aphrodite à l'épée* (fig. 197). Il est inutile de multiplier ces exemples qui ne nous apprennent rien de nouveau.

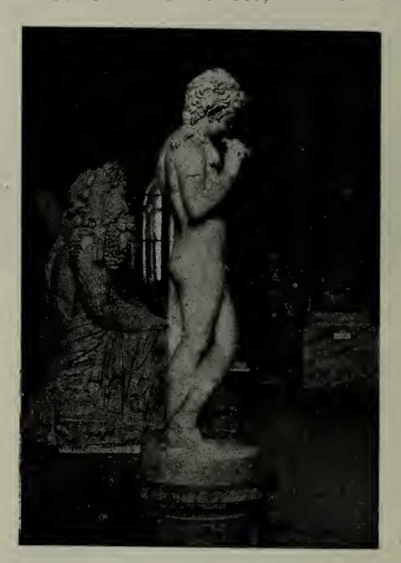


Fig. 196. — Satyre fluteur.
(Musée du Louvre.)

Mais la tradition classique donne naissance, dans les îles, à deux œuvres de premier ordre que nous ne pouvons d'autant moins passer sous silence qu'elles font l'orgueil de notre musée du Louvre : la *Victoire de Samothrace* et la *Vénus de Milo*.

Ces deux formes féminines se rattachent, avec quelques accents particuliers, aux plus purs types du grand siècle : la Samothrace, dans son mou-

vement hardi et l'envol de ses draperies moulées sur un nu digne du Parthénon, et la Vénus de Milo, dans le calme rayonnement de sa nudité à demi dévoilée.

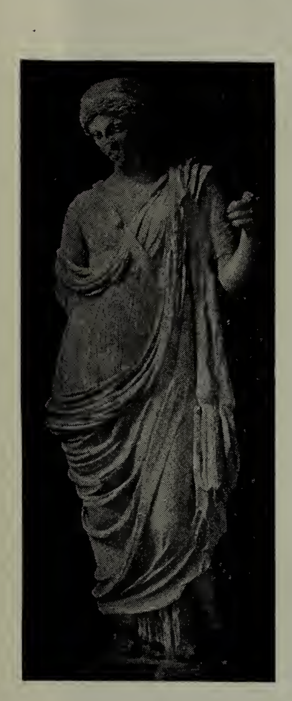


FIG. 197. — APHRODITE.
(Athènes. Musée national.)
(Phot. Ed. Alinari.)



FIG. 198. — STATUETTE EN BRONZE DITE NARCISSE.
(Musée de Naples.)
(Phot. Anderson.)

La Victoire de Samothrace (fig. 199 et 200) est exactement datée. Ex-voto de victoire, dédiée à Samothrace par Demétrios Poliorcète qui avait battu dans les eaux de Chypre la flotte de Ptolémée en 306, elle prend place entre les années 306 et 294. Elle appartient donc à la fin du quatrième siècle ou au commencement du troisième. Je ne reprendrai pas ici la des-

cription dithyrambique qu'on ne manque pas d'en faire, et avec raison, chaque fois que l'occasion s'en présente.

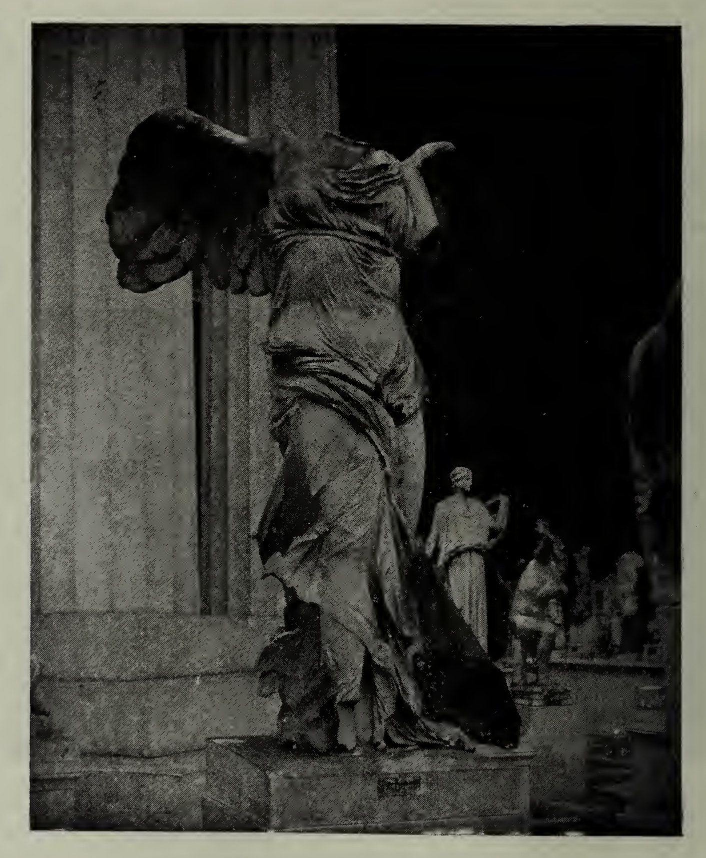


Fig. 199. — Victoire de Samothrace.
(Musée du Louvre.)
D'apres un moulage de l'École des Beaux-Arts.

Je voudrais seulement attirer l'attention sur un point de détail qui soulève un problème que je n'ai pas vu signalé et naturellement pas résolu. La cuisse droite, trop large et comme bossuée à sa partie interne, ne semble

pas située à sa vraie place. Sa face externe ne fait pas suite à la saillie de la hanche et elle est placée trop en dedans.

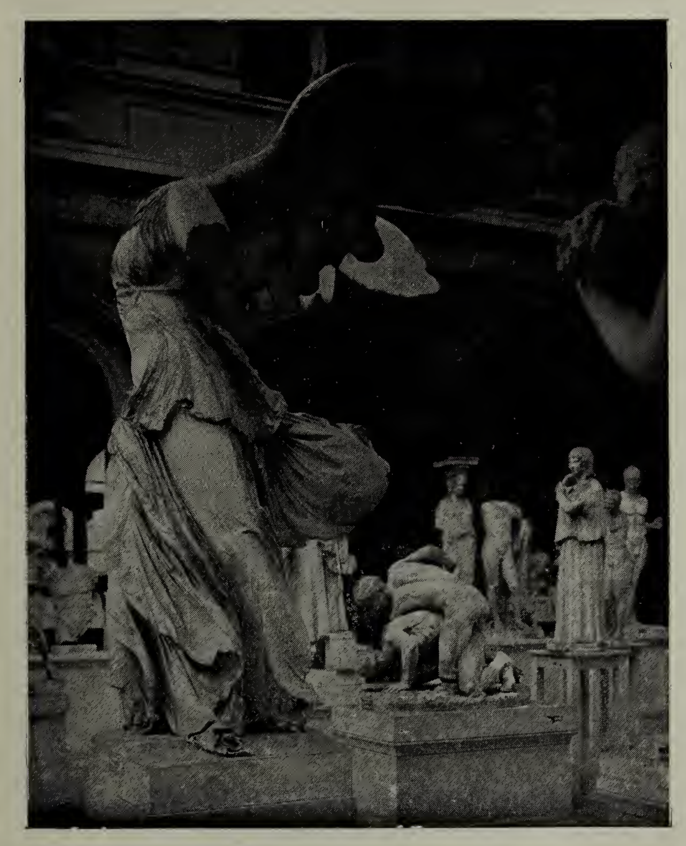


Fig. 200. — Victoire de Samothrace (profil).

Il semble qu'au cas où la statue aurait été trouvée en plusieurs morceaux, l'ajustement du torse sur les jambes ait été incorrect et déplacé trop à gauche.

La Vénus de Milo (fig. 201 et 202) est trop connue pour que nous nous y arrêtions longuement. A quelle date placer ce chef-d'œuvre? Collignon

pencherait volontiers pour le début de la période hellénistique et c'est avec raison, suivant nous, qu'il appelle l'attention sur la ligne sinueuse du torse, sa cambrure, sa souplesse onduleuse, le mouvement de la jambe gauche, la saillie de la hanche, qui trahissent une certaine recherche, et j'ajouterai

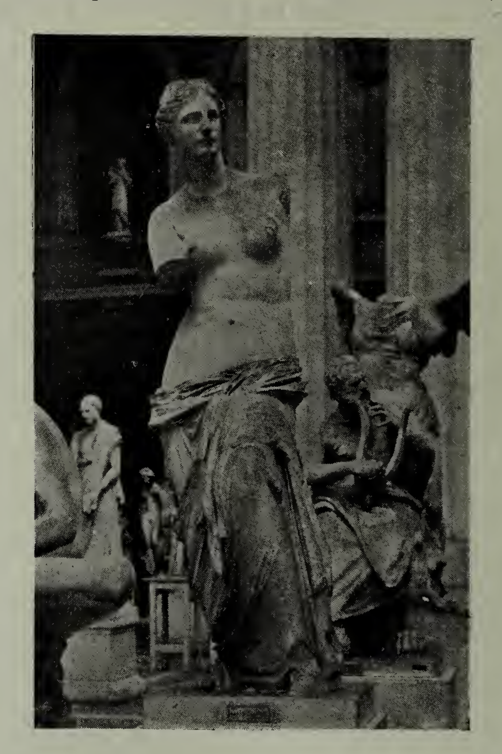


Fig. 201. — Vénus de Milo.
(Musée du Louvre.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

l'ampleur du bassin qui ne se voit point aussi développée dans les Vénus du quatrième siècle. Malgré quoi M. Salomon Reinach, en vertu de l'indice mammaire, la ferait remonter jusque vers le milieu de ce siècle, vers 350 avant J.-C.

L'influence de Lysippe se fait sentir dans les œuvres de ses élèves, au

nombre desquels comptent ses trois fils. On cite l'*Enfant en prière,* statue en bronze du Musée de Berlin, réplique vraisemblable d'une œuvre de son fils Boëlas. Ce fut un de ses élèves, Charès de Lindos, qui exécuta le

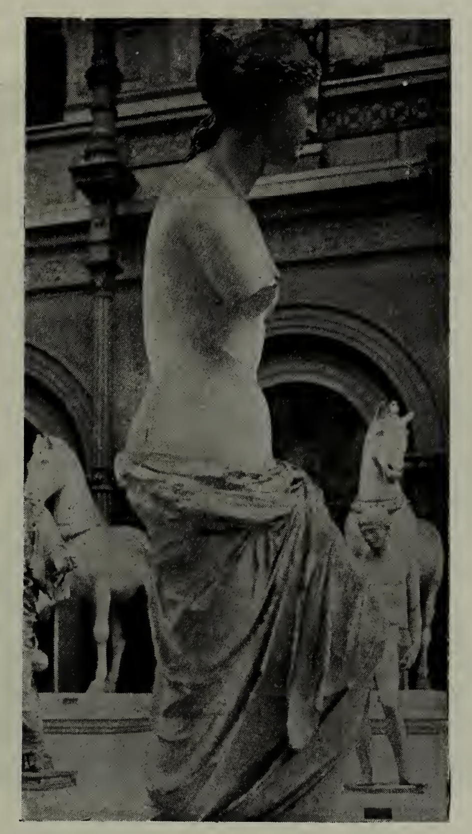


Fig. 202. — Vénus de Milo (profil).

Colosse de Rhodes, haut de trente-deux mètres, environ, dont il serait certes bien curieux de connaître les formes musculaires, mais dont il n'est malheureusement rien resté. L'artiste avait-il imité une des œuvres du maître et pris comme modèle l'Hercule Farnèse, d'une renommée universelle alors et d'une forme si spéciale qu'on ne saurait en laisser passer

l'imitation? Nous ne saurions le dire. Mais l'on retrouve cette forme de l'Hercule Farnèse dans plusieurs statues, en particulier dans une statue-

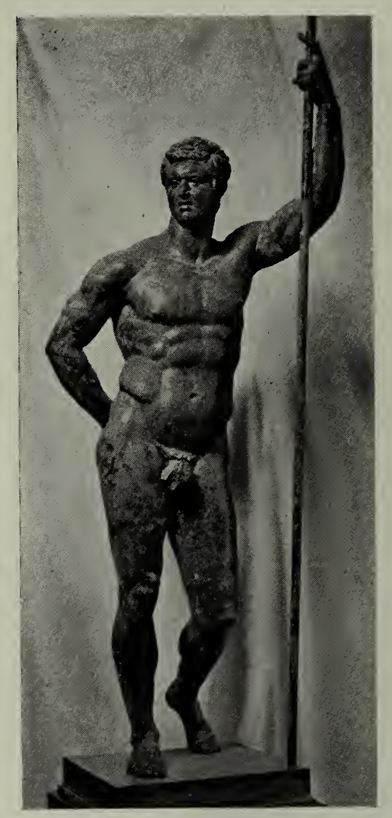


Fig. 203.
Statue portrait d'un prince grec.
(Rome. Musée des Termes.)
(Phot. Anderson.)



Fig. 204.
Hercule.
(Musée du Vatican.)
(Phot. Anderson.)

portrait d'un prince grec, trouvée à Rome et aujourd'hui au Musée des Thermes (fig. 203). Toutefois, l'on voit apparaître, à côté des muscles volumineux, le dédoublement ou la répétition de certains modelés que l'anatomie ne saurait expliquer. Dans cette œuvre, par exemple, sous le flanc

volumineux, au-dessous du sillon iliaque, il existe un second sillon nettement marqué, dont les exemples sont nombreux. On le trouve sur un Hercule du Vatican (fig. 204) et sur les torses vigoureux de l'autel de Pergame (fig. 195, 209 et 210). Mais cette sorte de pléonasme se voit aussi sur de jeunes sujets sans aucune exagération musculaire, comme sur le magni-



Fig. 205. — Torse de la Villa Médicis.
(École des Beaux-Arts.)

fique torse de marbre de la Villa Médicis, aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts (fig. 205). L'*Éphèbe de Sutri,* dont les formes sont fort jeunes et le modelé adouci, le présente également.

A côté de ce double sillon iliaque, on constate aussi une sorte de dédoublement de la masse lombaire qui, dans la suite, s'accentuera considérablement, ainsi que nous le verrons dans quelques œuvres de l'art gréco-romain.

Malgré ces accents de détail inconnus au maître sicyonien, les quelques œuvres dont nous venons de parler montrent l'influence considérable que

possède l'école de Lysippe au moment où l'art va revêtir en Asie Mineure de nouveaux caractères et, en particulier, imprimer au nu une exagération qui ne manque ni de puissance ni de grandeur, mais dépasse sur certains points les limites de la vérité.

C'est à Pergame que nous en trouvons les manifestations les plus brillantes.



Fig. 206. — Gladiateur mourant.
(Rome. Musée du Capitole.)
(Phot. Alinari.)

Les Écoles asiatiques.

En 242, un État se fonde à Pergame ayant pour roi Attale Ier, auquel succède Eumène II. Ces souverains font de leur capitale, au dire de Strabon, une des plus belles cités du monde grec. On y voyait, au milieu de terrasses, d'avenues, de portiques et de temples, tout un peuple de statues et de groupes de bronze rappelant les victoires des Attalides. Les artistes ne manquent pas pour décorer la nouvelle capitale. Dans le grand monument triomphal qui rappelait les victoires d'Attale, de nombreuses statues de bronze étaient groupées sur des bases de marbre, qui ont été retrouvées ornées d'inscriptions. Si les statues ont disparu, on s'accorde aujourd'hui

à en retrouver des copies de marbre dans le fameux *Gladiateur mourant* du Capitole (fig. 206) et dans un groupe du Musée Buoncompagni, *Gaulois et Gauloise* (fig. 207).



Fig. 207. — Gaulois et Gauloise.
(Rome. Mus. nat.)
(Phot. Anderson.)

Le soi-disant gladiateur est un Gaulois blessé, le flanc droit percé d'un coup d'épée. Étendu sur son bouclier, il se soulève sur son bras droit, la face crispée par la douleur, la tête penchée, avant de retomber pour mourir.

Sans aucune des exagérations de l'époque, l'œuvre est d'un réalisme saisissant, d'une vérité parfaite qui la mettent au premier rang.

Il n'en est pas de même du groupe du Musée Buoncompagni. Plutôt que de laisser aux mains de l'ennemi sa femme vivante, un Gaulois lui a donné lui-même le coup mortel. Soutenue par le bras du barbare, elle s'affaisse dans un mouvement plein de vérité et de naturel. Mais le geste du barbare qui se plonge son épée dans le corps est bien cherché et nuit par son accent théâtral à l'impression que produit ce groupe.



Fig. 208. — Guerrier combattant.
(Athènes. Mus. nat.)
(Phot. Alinari.)

Le modelé musculaire, sans avoir les redondances habituelles, est semé d'erreurs singulières. Sans insister sur le double sillon iliaque, qu'il me suffise d'attirer l'attention sur les genoux aux formes exagérées avec un double bourrelet sus-rotulien.

Il existe au Musée du Louvre une statue de Gaulois blessé qui, bien qu'inférieur au Gaulois mourant dont nous avons parlé tout à l'heure, n'en a pas moins une fière allure. Remarquons que le thorax est un peu trop rond et que la hanche est marquée du double sillon iliaque.

Ce double sillon devient une des marques de la sculpture hellénistique qui, à notre avis, suffirait à dater la statue trouvée à Délos (fig. 208), malheureusement incomplète et représentant un guerrier combattant.

Les musées de Naples, du Vatican, du palais ducal à Venise, le Louvre et

le musée d'Aix possèdent plusieurs statues plus petites que nature dans lesquelles on a reconnu les copies d'originaux en bronze ayant appartenu à un ex-voto que fit élever Attale près du mur sud de l'Acropole en reconnaissance d'une visite faite aux Athéniens qui l'avaient particulièrement bien reçu. Il convient d'y rattacher également le Galate blessé et combattant du Musée du Louvre dont nous venons de parler.



Fig. 209 et 210. — Grand autel de Pergame (détails).
(D'après des moulages de l'École des Beaux-Arts.)

Beaucoup plus intéressantes sont pour nous les sculptures du grand autel de Pergame, autel de Zeus et Athena édifié par Eumène II entre 197 et 159.

Une frise de 2 m. 30 de haut, longue de plus de 120 mètres, représente des scènes de gigantomachie. C'est un sujet qui pouvait paraître usé aux artistes du deuxième siècle, depuis qu'un maître du cinquième l'avait introduit au fronton du Trésor des Mégariens, mais ils ont su le rajeunir par la façon dont il est traité. La saillie des personnages est considérable : « Les combattants divins se détachent sur un fond tumultueux de corps enlacés, de grandes ailes battant l'air, de serpents déroulant leurs anneaux et dar-

dant leurs têtes sifflantes. La composition se poursuit ainsi autour de l'autel, partout conduite avec la même vigueur, la même fougue emportée, la même verve débordante (1). »

Collignon fait ressortir avec raison combien cette œuvre et une frise plus petite qui l'accompagne, ont d'intérêt pour l'historien de l'art. Il montre que les conventions qui guideront les sculpteurs romains de la colonne

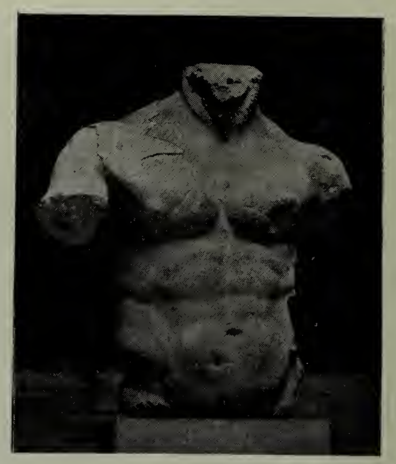


Fig. 211. — Torse de héros provenant de Pergame.
(Londres. Musée britannique.)
(Phot. British Museum.)

Trajane se font déjà pressentir dans cette conception nouvelle du bas-relief; l'artiste ne se contente plus du nu et du jeu des draperies, Il a recours aux accessoires pittoresques, cuirasses, molosses, serpents, grandes ailes déployées; ce n'est plus un épisode, mais des scènes entières qu'il veut figurer; et enfin des préoccupations évidentes de perspective se montrent dans les édifices, arbres et rochers qui composent les fonds.

Il nous suffira d'appeler l'attention sur quelques-uns de ces morceaux de nu vraiment étonnants et qui, tout en descendant en droite ligne du nu créé par Lysippe pour les formes herculéennes, n'en ont pas moins une grande originalité (fig. 209, 210 et 211).

Évidemment, ces nus étaient conçus pour être vus de loin, et ils sont

(1) Collignon, *op. cit.*, t. II, p. 517.

exécutés d'une façon décorative; c'est pourquoi les saillies en sont exagérées. Mais il importe de faire remarquer que, sous ces exagérations, se

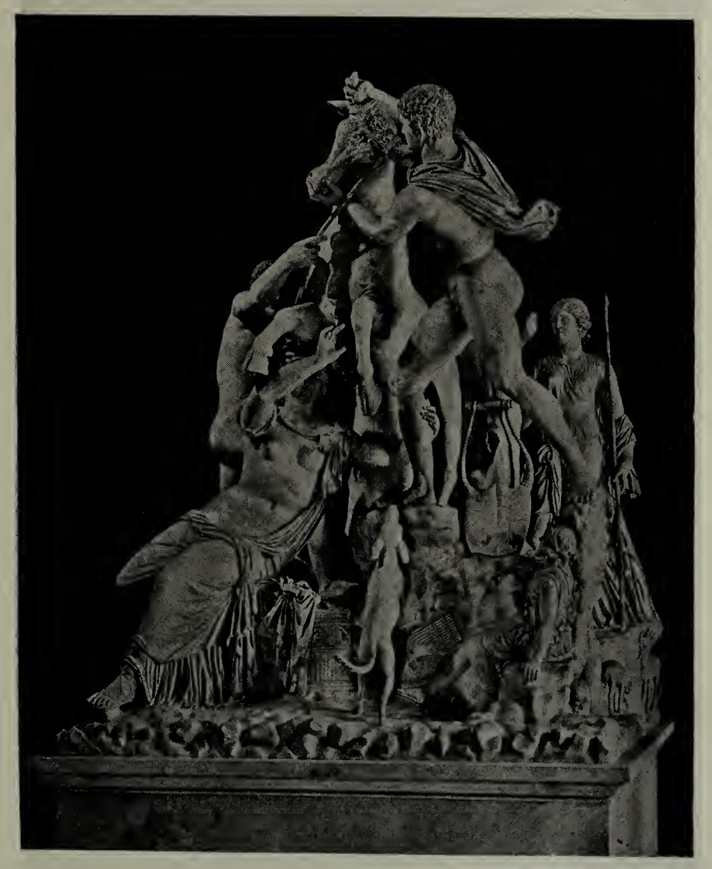


Fig. 212. — Groupe colossal dit du Taureau Farnèse. Apprêts du supplice de Dircé.
(Naples. Mus. nat.)
(Phot. Anderson.)

lisent très exactement reproduits les traits définis dès longtemps par l'art grec, mais comme grossis et vus à la loupe. Une seule superfétation s'ajoute, à la base du torse en avant, avec le double sillon iliaque et le double sillon sus-pubien (fig. 209 et 210).

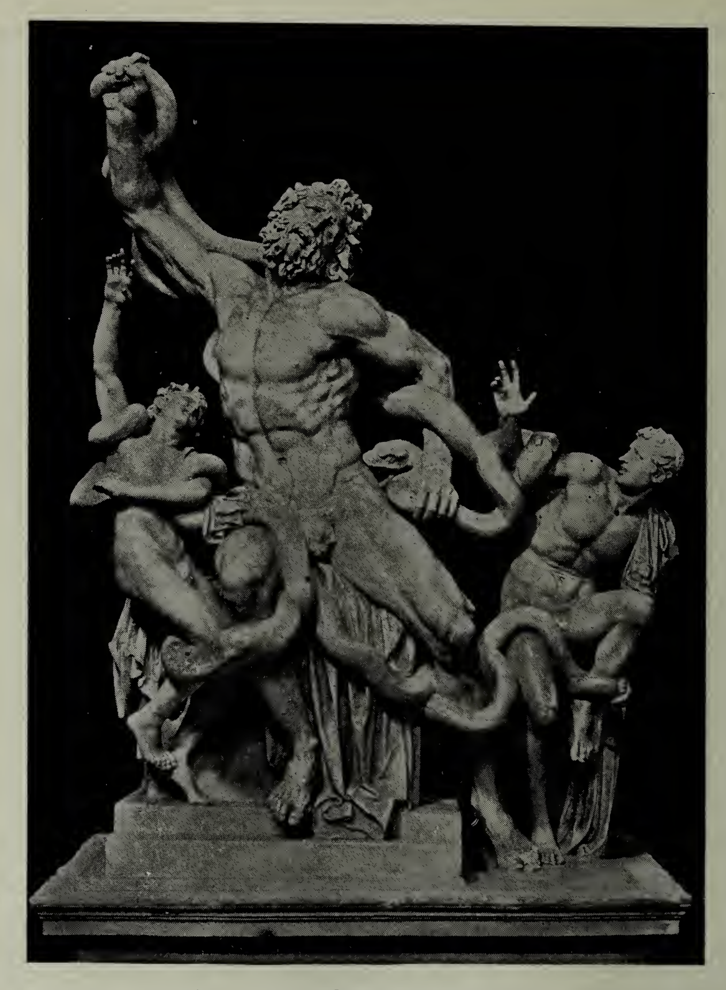


Fig. 213. — Laocoon et ses fils.
(Rome. Musée du Vatican.)
(Phot. Alinari.)

Aux écoles asiatiques se rattachent ce qu'on a appelé les groupes pittoresques que je me contenterai de citer, assemblages de statues réunies par

une même action et dont le but était la décoration des parcs et des jardins. Un des plus célèbres, connu sous le nom de Taureau Farnèse, représente les apprêts du supplice de Dircé (fig. 212). Il était placé au sommet d'un rocher dans un parc de Rhodes.



FIG. 214. — FAUNE A L'ENFANT.
(Musée du Louvre.)
(D'après GEFFROY, *la Sculpture au Louvre.)*

Deux statues célèbres, dont l'une dite « l'Arrotino » au Musée des Offices à Florence, et l'autre, le Marsyas suspendu à un arbre du Musée du Louvre, devaient faire partie d'un groupe auquel manquerait la figure d'Apollon.

Mais l'Ecole de Rhodes présente à son actif une œuvre capitale qui doit nous arrêter un instant, le groupe du *Laocoon* (fig. 213), attribué par les

critiques à la première moitié du premier siècle. Il est l'œuvre de trois maîtres rhodiens, Agésandros, Polydoros et Athénodoros.

Une admiration séculaire a peut-être provoqué chez les critiques modernes une réaction excessive. Il est incontestable que ce groupe témoigne d'une habileté rare et d'une grande science du corps humain, mais il n'est

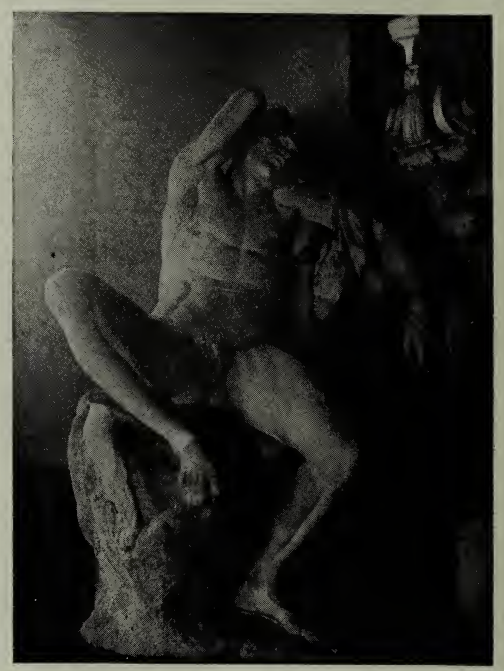


Fig. 215. — Faune Barberini.
(Musée de Munich.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

pas exempt de certaines exagérations dans les formes. Pour n'en prendre qu'un exemple, on remarquera sur les deux genoux, malgré leur flexion, surtout très marquée à droite, le dessin accentué du bourrelet sus-rotulien. Or ce bourrelet n'existe que dans l'extension du membre et, s'il persiste quelquefois dans la flexion, ce n'est que très atténué. D'autre part, il est le signe du relâchement du muscle quadriceps et, dans l'état de tétanisation générale provoquée par la douleur, il est ici un contresens.

On rattache à l'art hellénistique un certain nombre d'œuvres éparses dans les musées dont nous nous contenterons de citer quelques-unes.

Le Louvre, le Vatican et la Glyptothèque de Munich possèdent des répliques d'une statue célèbre d'un auteur inconnu, représentant Silène tenant dans ses bras le petit Dionysos, vulgairement connu sous le nom du *Faune à l'enfant* (fig. 214).



Fig. 216. — Lutteurs (groupe en marbre).
(Florence. Galerie des Offices.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.

Le nu de cette belle figure de Faune reste dans le cadre de la formule depuis longtemps en honneur dans l'art grec. Mais il est réalisé avec une rare précision et une habileté peu commune.

Plus près de la nature, est le *Faune Barberini* (fig. 215) à la Glyptothèque de Munich; un satyre affalé sur un rocher est endormi dans une pose lâchée, évidemment prise sur le vif. Les jambes écartées sont d'un réalisme

vulgaire, mais le nu de cette figure est traité de main de maître et avec une science consommée.

Mais l'œuvre la plus étonnante, celle qui témoigne avec le plus d'éclat de l'habileté technique dans la représentation du corps humain à laquelle les sculpteurs de l'époque hellénistique étaient parvenus, c'est le célèbre *Groupe des deux lutteurs* (fig. 216), exposé au Musée des Offices à Florence,



Fig. 217. — L'Enfant a l'oie.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)
(Musée du Louvre.)

Fig. 218. — L'Enfant au masque.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)
(Rome. Musée du Capitole.)

manifestation la plus habile et la plus brillante de la statuaire athlétique. Il semble que l'auteur se soit plu à accumuler les problèmes les plus compliqués, les plus difficiles de la statique et de la dynamique humaine pour se donner le plaisir de les résoudre et avec quelle aisance !

Ces quelques exemples suffisent pour montrer à quel degré d'habileté étaient arrivés, dans la représentation du type viril, les artistes de l'époque hellénistique.

Toutefois, pour compléter le tableau, je dois signaler la voie neuve et naturaliste dans laquelle s'engage l'art, au sujet de la représentation de la femme qui descend de l'Olympe où l'avait haussée l'époque précédente, pour prendre place à nos côtés avec toute la séduction de ses charmes infiniment



Fig. 219. — Jeune nègre. (Statuette en bronze.)
(Cabinet des Médailles.)
(D'après O. Rayet, *Monuments de l'art antique.*)

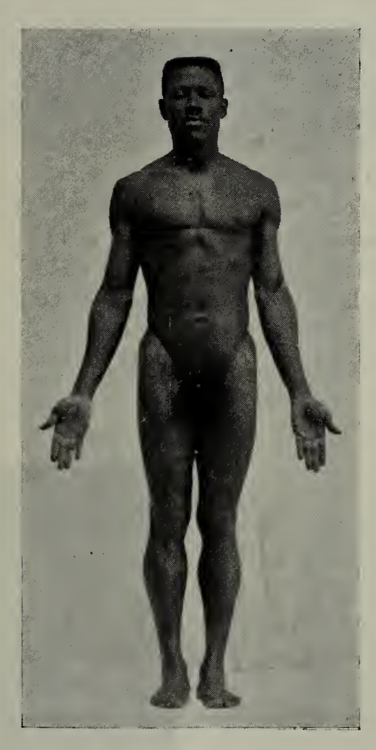


Fig. 220. — Modèle nègre.

variés. Nous en citerons plus loin, au chapitre de la forme féminine, d'admirables exemples. J'ajouterai que les artistes de cette époque ont su également traiter dans toute leur aimable vérité les formes de l'enfant, jusque-là manifestement négligé. Il suffit de rappeler le Ploutos du groupe

Eiréné et Ploutos (fig. 332) et le Dionysos enfant porté par l'*Hermès* (fig. 171) de Praxitèle pour constater les immenses progrès accomplis. Sur l'*Enfant à l'oie* de Boéthos (fig. 217) comme sur l'*Enfant au masque* (fig. 218), non seulement l'attitude, le geste enfantins sont admirablement saisis, mais les proportions relatives de la tête, des membres et du torse, de même que le modelé de chacune de ces parties ne laissent rien à désirer.

Il faut noter également l'apparition des types empruntés aux races étrangères, les Gaulois par exemple et surtout les nègres dont quelques statuettes sont traitées avec une vérité telle qu'elle comprend non seulement les traits du visage si caractéristiques, mais aussi les formes du corps tout entier. Lorsque nous aurons noté, sur la statuette (fig. 219) reproduite ci-contre, la saillie du mollet très haut placé avec le bas de la jambe amincie, nous aurons du même coup signalé un des traits les plus caractéristiques de la race nègre et démontré la justesse d'observation et l'habileté consommée de l'artiste hellénistique. La comparaison qu'on en peut faire avec un modèle nègre (fig. 220) justifie cette opinion.

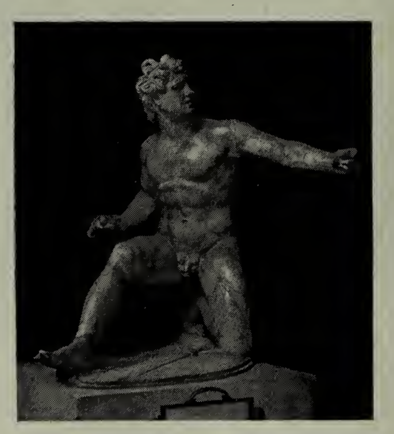


FIG. 221. — GAULOIS BLESSÉ.
(Musée du Louvre.)



Fig. 222. — Ménades et danseuses.
(Fresques de Pompéi.)

ART GRÉCO-ROMAIN

Après la conquête de la Grèce par Rome, l'art grec, à son tour, conquit les vainqueurs. Trop occupés à la guerre, d'esprit trop positif, les Romains, en fait d'art, avaient surtout le goût du portrait hérité des Étrusques. Mais la vue des chefs-d'œuvre de la Grèce leur ouvrit les yeux. D'ailleurs, ils trouvaient dans l'Olympe grec les dieux de leur Panthéon, et leurs effigies avaient leur place toute marquée dans les temples. De plus les œuvres des vaincus, rapportées à Rome, devenaient une manifestation de la puissance des vainqueurs, d'autant plus éclatante qu'elles étaient plus belles, et Rome se para bientôt des somptueuses dépouilles artistiques de la Grèce; il en vint de tous les points de l'empire et les proconsuls se chargèrent de constituer dans les temples, les palais, les jardins et les avenues, comme un prodigieux musée où toutes les époques, toutes les écoles de l'art grec, depuis l'archaïsme jusqu'à l'art hellénistique, étaient représentées. Mais il y eut mieux, les artistes eux-mêmes suivirent les œuvres dont les copies, grâce aux commandes de riches Mécènes, se multiplièrent à l'infini; de là vient ce peuple innombrable de statues qui remplit les musées d'Europe.

Et c'est avec cette foule, de valeur fort inégale d'ailleurs, que les historiens cherchent à faire l'histoire de l'art grec, car il n'y a pas à proprement parler d'art romain.

Toutefois, il faut noter que l'art apporté par les Grecs doit s'orienter



Fig. 223. — Auguste. (Rome.)
(Musée du Louvre.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)



Fig. 224. — Torse du Belvédère.
(Rome. Musée du Vatican.)
(Phot. Anderson.)

plus exclusivement encore vers le naturalisme pour satisfaire le goût inné des rudes vainqueurs pour le portrait. D'où ces bustes remarquables aux traits nets, vigoureux et tragiques, qui sont la caractéristique de l'art né à Rome, bustes ou statues en pied, comme celle d'Auguste, drapé dans sa toge et un sénatus-consulte à la main (fig. 223), qui exprime si bien la majesté, la grandeur et la toute-puissance de l'empire.

Sans m'arrêter aux statues et aux bustes d'empereurs romains, dont on a pu dire avec raison qu'« il n'est pas dans l'histoire de personnages dont les traits nous soient plus familiers que la série des empereurs qui ont



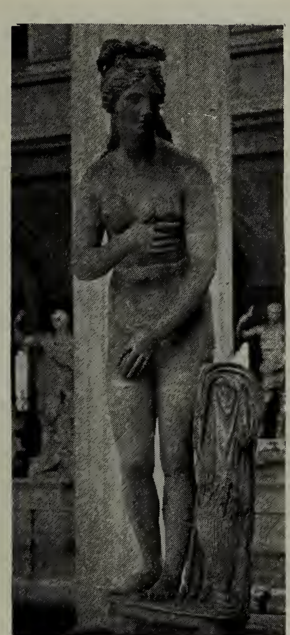


FIG. 225. — VÉNUS DE MÉDICIS.
(Florence. Musée des Offices.
(Phot. Anderson.)

FIG. 226 ET 227. — VÉNUS DU CAPITOLE (FACE ET PROFIL).
(Rome.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts)

gouverné le monde durant les premiers siècles de notre ère (1) », je me contenterai de signaler quelques œuvres datées de cette époque, mais qui ont peut-être un modèle plus lointain inconnu.

(1) L. HOURTICQ, *Initiation artistique,* p. 43.

Le fameux torse du Belvédère (fig. 224), consacré par l'admiration de Michel-Ange, porte le nom d'Apollonios, fils de Nestor, Athénien, un des plus célèbres parmi les Grecs qui vinrent travailler à Rome; que ce soit Héraclès ou un autre héros, cette œuvre se maintient dans la belle tradition classique avec le dessin obligé du thorax, des flancs, des aines, etc. Le

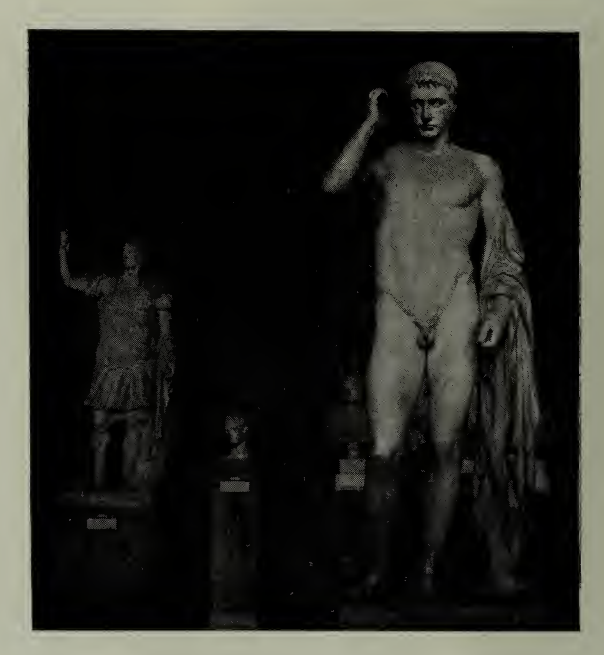


Fig 228. — Germanicus (face).

dos est superbement modelé; toutefois, il porte en dehors des spinaux une longue saillie isolée qui le rapprocherait de l'art hellénistique et montrerait en tout cas les sources variées de l'inspiration de l'auteur.

On attribue également à cette époque la magnifique réplique de la *Vénus de Médicis* (fig. 225), gloire de la *Tribune des Offices* à Florence. On a insisté avec raison sur son double geste de pudeur pour la séparer de la Cnidienne. Mais quel est l'auteur de cette nouvelle attitude qui change la signification de l'œuvre et accuse aussi des différences dans le modelé de l'abdomen

signalées plus haut? Entre Praxitèle et l'époque gréco-romaine, la marge est grande. Il en est de même de la *Vénus du Capitole* (fig. 226 et 227).

Il nous faut citer aussi une œuvre de premier ordre que possède le Louvre, c'est la statue improprement nommée *Germanicus* (fig. 228 et 229). Le sujet est incertain; toutefois on s'accorde à y reconnaître un portrait et



FIG. 229. — GERMANICUS (DOS).

le portrait d'un Romain. Mais le nu est d'une vérité impeccable, sans excès de détails ni trace de vulgarité et fidèle à la belle formule grecque.

Enfin le Louvre possède d'un sculpteur d'Éphèse, nommé Agasias, une statue signée, connue sous le nom impropre de *Gladiateur combattant* (fig. 230). Elle date du commencement du premier siècle, et c'est un exemple remarquable des principes d'exactitude et de naturalisme en honneur dans l'école asiatique.

Il y a lieu de reconnaître ici l'image d'un guerrier combattant contre un

cavalier et se couvrant de son bouclier, le regard dirigé contre son adversaire.

Malgré l'énergie de l'attitude et peut-être à cause d'elle, elle est peu naturelle et un modèle prend difficilement cette pose dans tout son développement. Je sais bien qu'il s'agit ici de la représentation d'un moment



Fig. 230. — Le gladiateur combattant.
(Musée du Louvre.)
(D'après Geffroi, *la Sculpture au Louvre.)*



Fig. 231.
Écorché du gladiateur combattant, par Salvage.

fugitif d'un mouvement violent et non d'une pose d'atelier. Il est peut-être difficile néanmoins de ne pas y voir l'application de ces principes académiques qui demandent, dans la composition d'une figure, l'opposition des membres en sorte que, lorsqu'un bras est porté en avant, le membre inférieur du même côté le soit en arrière et réciproquement.

Dans ce remarquable morceau d'anatomie, « S'il y a quelque chose à reprendre dans l'exécution, c'est même l'excès de diligence et d'exactitude;

l'artiste sait trop bien les points d'attache, le développement et les contours de chaque muscle, le jeu de chaque articulation, la forme de chaque os; il ne se résigne à rien passer sous silence; il nous dit tout avec la netteté d'un traité scientifique, plutôt que d'une œuvre d'art (1). »

Et, de fait, un anatomiste du commencement du siècle dernier, Salvage, en a fait le sujet d'un écorché qui obtint une grande vogue dans les écoles et en particulier à l'École des Beaux-Arts de Paris, à une certaine époque.



Fig. 232. — Écorché de Salvage. (Détail.)

Nous avons eu tout le temps d'étudier cette précision anatomique pendant les quelque vingt ans que nous y avons professé l'anatomie. Certes, elle existe d'une manière générale, mais on peut y relever des points défectueux. Je me contenterai d'en signaler un au niveau de la hanche gauche, c'est-à-dire du côté du torse distendu par le bras porté en avant et la jambe en arrière. Dans ce tiraillement, le flanc ne devrait pas montrer la saillie que lui a donnée l'artiste, mais la grosse erreur, c'est qu'il existe au-

(1) O. Rayet, *Mon. de l'Art antique.*

dessous du sillon iliaque une saillie allongée sans raison anatomique et que nous avons vue dans l'art hellénistique (fig. 231 et 232). Comment s'en est tiré l'anatomiste qui a voulu faire un écorché de cette statue qu'il jugeait impeccable? Il ne l'a pu qu'en déformant, peut-être inconsciemment, l'anatomie elle-même. Et il a placé au niveau de la saillie en question et comme en étant la cause, la crête iliaque surbaissée qui n'est plus ni à sa place ni dans sa forme vraie.

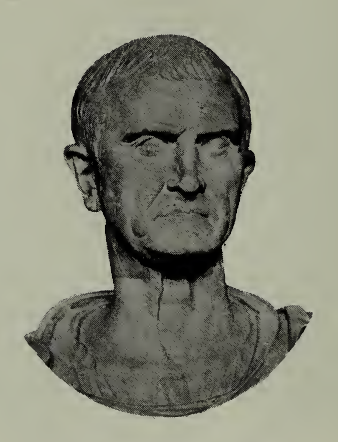


Fig. 233. — Buste de Romain.

DEUXIÈME PARTIE

DESCRIPTION DU « NU » GREC

Après avoir parcouru, d'une façon nécessairement un peu rapide et incomplète, les diverses étapes de l'art grec, nous contentant de suivre la voie tracée par les historiens, il me semble nécessaire d'aborder une matière plus originale en réunissant, dans un tableau d'ensemble, les traits du « nu » grec fatalement épars dans les pages qui précèdent. Et je décrirai en autant de chapitres distincts :

1° La tête;
2° Le torse;
3° Les membres et les proportions;
4° Les formes féminines;
5° Les hermaphrodites;
6° La forme pathologique;
7° Les morts et les mourants;
8° Les attitudes et les mouvements.



Fig. 234.
De gauche a droite : tête de l'Arrotino, tête de Laocoon, tête de Niobé.

LA TÊTE

Dans toutes les œuvres de la période archaïque, la tête offre des caractères généraux qui dépendent des conditions inhérentes aux manifestations artistiques à leurs débuts. Dans son ensemble, la tête a l'aspect quadrangulaire, la face est plate et carrée, les pommettes sont saillantes, les yeux sont gros et à fleur de tête, la mâchoire est puissante.

A ces traits communs, s'en ajoutent d'autres qui contribuent à réaliser deux types différents. Le front et le nez sont presque droits, l'axe des yeux est horizontal et les lèvres nettement dessinées se maintiennent également sur la ligne horizontale. A ce type, se rattachent, entre autres, l'Apollon d'Orchomène, l'Apollon de Delphes, une tête virile en pierre de Béotie trouvée près du temple d'Apollon Ptoos et aujourd'hui au Musée d'Athènes (fig. 58, Collignon, *loc. cit.*, t. II), les têtes des métopes de Sélinonte, l'Apollon béotien du Musée britannique, la tête colossale de Héra du Musée d'Olympie, l'Apollon Strangford du même musée, la tête de la Cariatide du Trésor des Siphniens, etc., etc... Une variante de ce type consiste dans

l'obliquité de l'axe des yeux plus ou moins relevés en dehors et dans le relèvement des commissures labiales lorsque s'ébauche un sourire, ainsi qu'on le voit sur la face de la Niké d'Archermos, sur les têtes du groupe de Typhon en pierre calcaire du Musée de l'Acropole, sur plusieurs têtes viriles, entre autres sur celle de l'Apollon Ptoos, sur la série des statues féminines trouvées à l'Acropole d'Athènes, sur la tête virile de la collection Rampin, sur la tête d'athlète de la collection Jakobsen, etc., etc.



Fig. 235. — Chasseurs portant un bouquetin. (Plaque en bronze découpé de Crète.)
(*Musée du Louvre.*)
(*Phot. Giraudon.*)

Mais cette expression souriante est un des traits constants d'un second type qui se caractérise par le profil anguleux déterminé par la saillie du nez pointu, le front fuyant et le retrait du menton et dont l'Apollon de Théra et l'Apollon de Ténéa sont les représentants les plus célèbres. Ce serait là une des marques distinctives des Apollons des écoles des Iles, par opposition à ceux qui proviennent de Béotie et qui se rattachent au type droit. On peut citer, parmi les bas-reliefs où ce type est très accentué, une plaque de bronze de Crète (fig. 235), le bas-relief de Khrysapha, celui de Borgia, la stèle de Pharsale, la stèle de Pella, la scène d'offrande à Athéna, la tête du Discobole (fragment de stèle funéraire), la stèle d'Aristion (fig. 236), etc.

Cette contraction de la bouche en une sorte de sourire se rencontre donc sur un très grand nombre d'œuvres archaïques et persiste longtemps, jusque sur les statues des frontons d'Égine dont les corps sont cependant traités avec tant de maîtrise. On a même désigné ce rictus sous le nom de « sourire éginétique », mais on peut faire observer combien cette dénomination est impropre, puisque les marbres d'Égine montrent plutôt la fin de ce singulier sourire cher à tout l'art grec primitif.

Mais d'où est venue cette curieuse convention? L'artiste grec l'a-t-il tirée de son propre fond? Et devons-nous voir là comme une première tentative pour exprimer la vie et qui rentrera dans la catégorie de ces caractères appartenant exclusivement à l'art grec et sur lesquels nous avons insisté? Nous ne le pensons pas. Il faut nous rappeler que nous l'avons vue

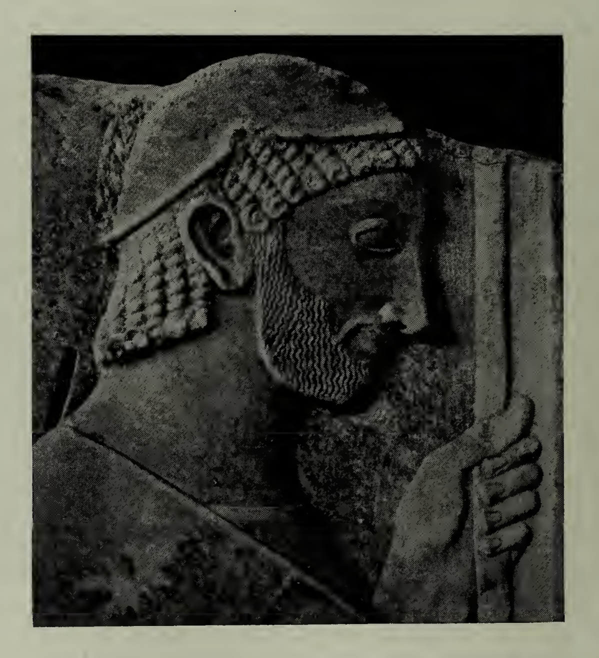


FIG. 236. — TÊTE DE LA STÈLE D'ARISTION (fig. 43).

pour la première fois, sur la face des statues égyptiennes, qui datent d'une époque où la Grèce a eu avec l'Égypte des rapports certains. L'art saïte, dans un grand nombre de ses œuvres, donne cette conformation spéciale à la bouche et aux yeux.

Quoi qu'il en soit, ce qu'on a appelé un sourire n'en est que l'expression très imparfaite. Le rire, en effet, dont le sourire est la forme atténuée, ne se traduit pas seulement par l'incurvation de l'interstice labial, les commissures relevées et par l'accentuation du sillon naso-labial; il demande,

en outre, la participation de tous les traits du visage et en particulier des yeux. Il est vrai que le relèvement de l'angle externe de l'œil qui accompagne, dans les têtes archaïques, l'incurvation de la bouche semble bien être une tentative dans ce sens. Mais toute la face n'en reste pas moins comme figée en une grimace, tentative fort méritoire sans doute pour rompre avec l'immobilité et exprimer la vie, mais qui reste encore loin de l'expression naturelle du rire.

D'ailleurs, le sourire dit éginétique devient si bien une formule qu'il est



Fig. 237. — Tête archaïque de guerrier. (D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)



Fig. 238. Tête du Spinario. (*Rome.*) (D'après un moulage. (*Phot. Giraudon.*)

appliqué indistinctement à toutes les œuvres archaïques, quelle que soit l'action représentée, calme ou violente; et sur les frontons d'Égine qui figurent les combats des Troyens et des Grecs, vainqueurs et vaincus, blessés et indemnes, jusqu'à la déesse elle-même, tous ont le même sourire (fig. 111 et suiv.).

De ces premières tentatives pour représenter les traits du visage ne persiste bientôt plus que celle dont nous avons vu les premiers éléments dans ces faces plates, aux traits horizontaux et immobiles, d'une certaine catégorie de statues primitives, et nous voyons peu à peu apparaître la belle et

calme ordonnance que les grands maîtres donneront aux visages de leurs statues.

Une très intéressante tête archaïque de guerrier dont le moulage est à l'École des Beaux-Arts, pourrait établir une sorte de transition. Le sourire persiste, mais atténué, les yeux sont encore obliques; le nez, bien qu'encore un peu pointu, tend manifestement à se redresser (fig. 237).



Fig. 239.
Tête de Déméter de la stèle d'Eleusis.
(Athènes. Musée central.)
(D'après un moulage.)
(Phot. Giraudon.)

Mais les proportions n'y sont pas encore fixées. On observe sur certains visages, en effet, une prédominance marquée de la partie inférieure. Le développement exagéré du maxillaire, sur la tête d'Harmodios des Tyrannoctones, donne à toute la physionomie un caractère bien spécial, auquel se rattache la tête d'une statue en marbre trouvée à l'Acropole. La tête du Spinario est de la même famille (fig. 238) et aussi la tête de Déméter du bas-relief d'Eleusis (fig. 239); la tête de l'Apollon Choiseul-Gouffier offre une semblable disposition.

On peut encore rapprocher de ce type un certain nombre de têtes d'athlètes, en particulier une tête en marbre du Musée du Louvre (fig. 240) et une autre en bronze trouvée à l'Acropole d'Athènes (Collignon, p. 323).

De cette exagération, la face grecque a gardé le menton puissant; les œuvres de Myron et de Polyclète ont fixé définitivement ses caractères, qui peuvent être ainsi définis :

Front droit dont la ligne, de profil, se continue directement, ou avec une légère inflexion, avec la racine du nez également droit. En aucun cas, la racine du nez n'est marquée de l'encoche si fréquente chez l'homme et due à la saillie des sinus frontaux. La base du nez est horizontale avec une saillie modérée des narines. L'œil enfoncé dans l'orbite et tout près du

sourcil a son axe horizontal. La bouche est petite avec des lèvres bien ourlées (fig. 241). La lèvre supérieure, réduite de hauteur, se termine par une double arcature bien marquée. Les joues sont pleines et l'ovale régulier du visage se termine par un menton saillant et puissant (fig. 241 et 241). L'oreille, généralement petite, est bien placée.

Le nez, mesuré du sourcil à sa base, occupe le tiers moyen de la face, le tiers inférieur comprend la bouche et le menton et le tiers supérieur le front dont le haut est toujours masqué par la retombée des cheveux.

L'angle facial, en général, approche de l'angle droit, dépassé même sur quelques têtes de Jupiter (fig. 243 et 244).



FIG. 240. — TÊTE D'ATHLÈTE.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

La tête, et en particulier la face grecque, a depuis longtemps déjà attiré l'attention des auteurs. « Le style d'un artiste, a dit M. Salomon Reinach, s'affirme surtout dans sa manière de figurer les traits du visage ; on peut faire une histoire de la peinture italienne rien qu'en classant par écoles et par époques les têtes de Vierges peintes par les divers artistes. Assurément, le rendu des muscles et des extrémités, mains et pieds, fournit aussi des principes de classification et d'identification dont Morelli et Furtwaengler ont montré l'importance ; mais l'étude des têtes, outre qu'elle est plus attrayante, offre cet avantage qu'on y trouve réunis, dans un espace restreint, nombre de détails variables que l'on peut énumérer et définir (1). »

On pourrait ajouter que la face, constamment dévoilée dans les œuvres d'art, offre un champ d'exploration relativement facile et n'exigeant pas les connaissances de morphologie nécessaires pour juger des autres parties du corps. On peut dire aussi que les historiens d'art en ont abordé l'étude, et en particulier M. Reinach dans son *Recueil de têtes*... si précieux pour les

(1) Salomon REINACH, *Recueil de têtes idéales ou idéalisées*. Paris, MDCCCCIII, p. VI.

chercheurs et si intéressant, avec une activité si efficace qu'elle ne laisse plus guère que quelques glanes à ramasser après eux.

Le terrain sur lequel nous mettons ici le pied est donc loin d'être inexploré, ce qui nous permettra d'être bref, et nous nous contenterons de résumer les notions déjà acquises.

Les traits que Phidias a donnés à la face grecque se résument comme suit : on y retrouve l'influence des maîtres archaïques dont il est en somme l'héritier :

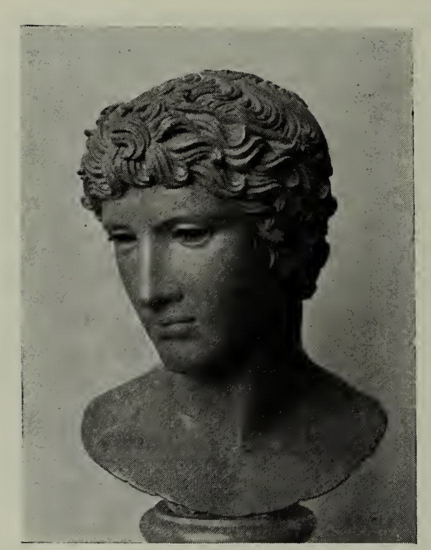


Fig. 241. — Athlète de Bénévent.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

Les yeux, modérément enfoncés dans l'orbite, sont *très rapprochés* du sourcil. Les paupières fortes forment autour du globe oculaire des saillies sensiblement égales, l'inférieure en retrait sur la supérieure. A l'angle externe de l'œil, la paupière supérieure ne se prolonge pas au delà de cet angle. L'ouverture de l'œil est modérée. La lèvre inférieure est puissante et l'ovale du visage ne s'amincit pas par en bas. M. Reinach cite un certain nombre d'exemples probants (1).

Les têtes de Polyclète, par exemple celle du Doryphore, ont les yeux plus ouverts et moins rapprochés du sourcil. La paupière inférieure est moins prononcée et moins épaisse que la paupière supérieure.

Jusque-là, l'expression de la physionomie est d'une belle placidité et d'un calme que rien ne vient rompre, même les gestes les plus violents, tel le Discobole de Myron.

(1) Fig. 243. Tête de Niké (Laborde), — de Dionysos (Fronton du Parthénon) — de Lapithe (Métope du Parthénon), — d'Aphrodite d'Oxford, — d'Aphrodite de Corneto, — de bronze du Cabinet des Médailles, — de suppliante (palais Barberini), — de Caryatide de l'Erechtéion (Musée britannique), — de Zeus de Copenhague, — du prétendu Asclépios de Dresde.

Avec Scopas, la face perd de son impassibilité. Sur les deux têtes trouvées à Tégée, l'œil s'enfonce dans l'orbite et le sourcil, devenant oblique par le relèvement de son extrémité interne, imprime à la physionomie une expression douloureuse (fig. 154 et 155). Sur la tête de Méléagre (fig. 249) (Scopas ou son école), les sourcils abaissés et obliques surplombent le globe oculaire. Les paupières sont fort minces et la supérieure déborde et se prolonge au delà de l'angle externe de l'œil.

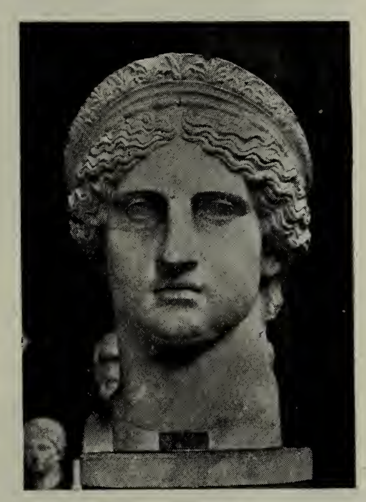


Fig. 242. — Tête de Junon.
(Rome. Villa Ludovisi.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Les têtes d'adolescents de Praxitèle sont d'une grande douceur et d'une belle régularité. Sur certaines, la rectitude de la ligne du nez avec celle du front est rompue. La saillie des arcades sourcilières s'accentue et ajoute ainsi un accent viril qui contraste avec la sérénité de la physionomie, comme on le voit sur la tête de son Hermès d'Olympie (fig. 194).

La Cnidienne du Vatican a les yeux très allongés et mi-clos. Les paupières inférieures sont atténuées et les supérieures fines se prolongent au delà de l'angle externe de l'œil (fig. 251 et 252). Enfin la distance entre le sourcil et le globe oculaire est considérable. Les mêmes caractères s'observent sur une tête d'Athéna du Musée de Berlin où la paupière inférieure, à peine saillante, se confond avec la joue par des gradations presque insensibles, indice le plus sûr auquel on reconnaît le type praxitélien (Salomon Reinach).

Comme on pouvait s'y attendre, l'art hellénistique rompt la belle et calme ordonnance du visage grec, pour lui faire exprimer les sentiments les plus variés, depuis le bonheur contenu ou la joie débordante avec le rire sous toutes ses formes, sourire ingénu de l'enfant, rire grimaçant de vieille femme, rire épanoui du jeune satyre de Vienne, jusqu'aux passions les plus violentes et aux sentiments les plus tumultueux dont la tête du Laocoon est un des plus magnifiques exemples. Winckelmann y découvre



FIG. 243. — JUPITER D'OTRICOLI.
(Musée du Vatican.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

une complexité d'expression que l'art classique n'a pas connue. Il la décrit ainsi : « Laocoon, dit-il, nous offre l'intéressant spectacle de la nature humaine livrée à la plus grande douleur dont elle soit susceptible, sous l'image d'un homme qui rassemble contre elle toutes les forces de l'âme... Cependant, ses propres souffrances paraissent moins l'affecter que celles de ses enfants qui ont les yeux fixés sur leur père et qui implorent son secours. La tendresse paternelle du Laocoon se manifeste dans ses regards languissants, et la compassion semble nager dans ses yeux comme une vapeur sombre. Sa physionomie exprime les plaintes et non les cris; ses yeux dirigés vers le ciel implorent l'assistance suprême (1). »

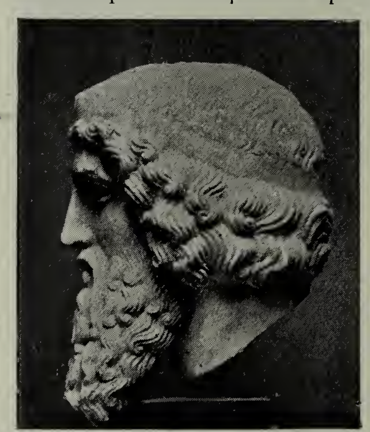


FIG. 244. — ZEUS (STYLE DE PHIDIAS).
(Musée Ny-Carlsberg.)
(Phot. Giraudon.)

(1) *Hist. de l'art chez les anciens.* Paris, 1802, t. II, liv. VI, chap. III, p. 293.

Un médecin fort distingué du siècle dernier, précurseur de Charcot dans les maladies du système nerveux, Duchenne de Boulogne, étudia, à l'aide de l'électrisation musculaire, l'influence des muscles de la face, cause des plis et des rides qui s'y dessinent, sur l'expression des passions. Il montra en particulier comment les plis qui sillonnent transversalement le front, joints à la direction et à la forme du sourcil pouvaient, suivant la situation des uns et la direction de l'autre, exprimer l'attention



FIG. 245 ET 246. — NIKÉ LABORDE (FACE ET PROFIL).
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)



FIG. 247 ET 248. — TÊTE DE FEMME D'UN TOMBEAU D'ÉRÉTRIE.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

ou la douleur. C'est ainsi que les rides transversales du front, dans toute sa largeur, s'accompagnent fatalement de l'élévation du sourcil et de son

incurvation, exprimant l'attention, pendant que la douleur est rendue par l'obliquité du sourcil dont la tête seule s'élève en se gonflant, en même temps que les rides frontales ne peuvent exister qu'au milieu du front au-

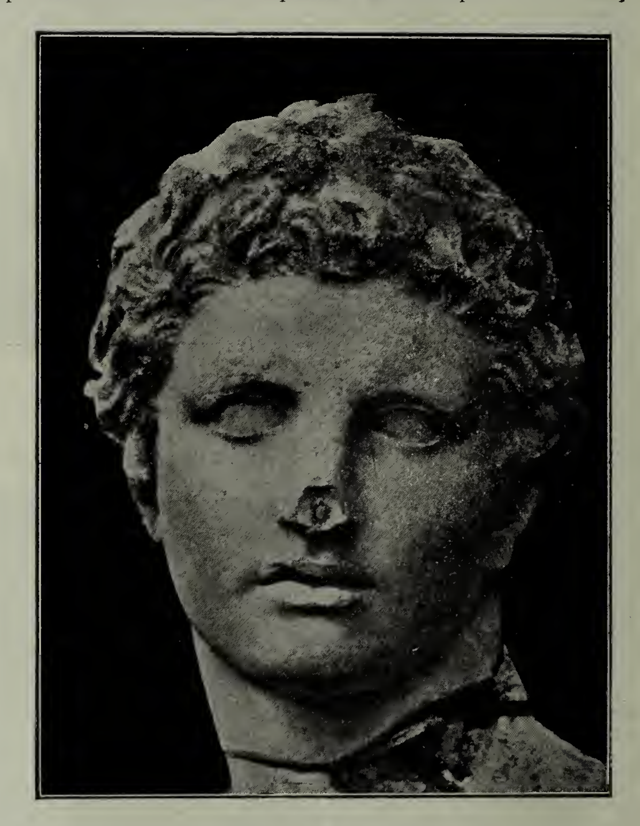


Fig. 249. — Tête de Méléagre.
(Rome. Villa Médicis.)

dessus des têtes des sourcils et que les parties latérales du front restent lisses; ces changements de forme sont la conséquence forcée d'actions musculaires et la coexistence des rides frontales étendues dans toute la largeur du front avec l'obliquité du sourcil est un véritable non-sens et une impossibilité physiologique.

Duchenne de Boulogne applique ces notions à la critique de quelques têtes antiques qu'il me semble intéressant de rappeler ici.

La tête de Niobé (fig. 234), par exemple, du fameux groupe des Niobides

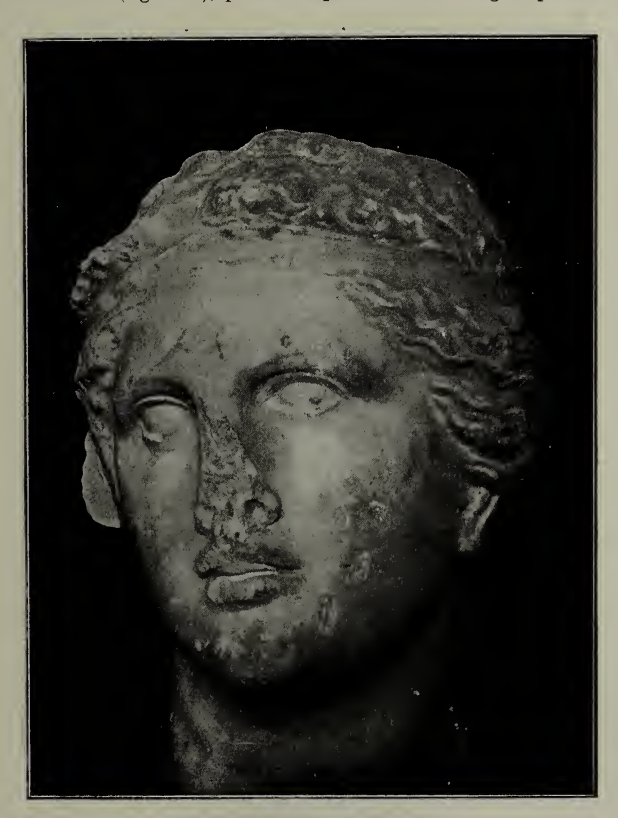


Fig. 250. — Tête de femme trouvée a l'Acropole.
(Athènes. Musée national.)

de Florence (quatrième siècle), a le sourcil oblique de la douleur bien en situation dans la circonstance, mais l'aspect lisse de tout le front contraste avec ce signe naturaliste bien observé. Et « Niobé, ajoute avec raison Duchenne de Boulogne, eût-elle été moins belle, si l'émotion terrible de son âme avait, comme le fait la nature, gonflé la tête de son sourcil

oblique, si quelques plis douloureux avaient sillonné la partie médiane de son front. »

Deux autres têtes antiques offrent plus d'intérêt encore parce qu'il y a

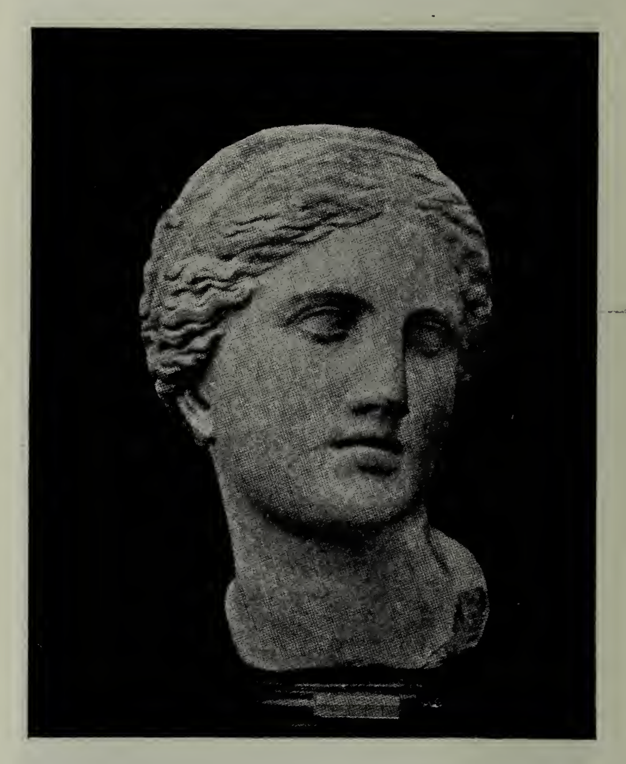


FIG. 251. — TÊTE DE LA CNIDIENNE (FACE).
(Berlin. Collection Kaufmann.)

contradiction entre la forme du sourcil et le modelé du front. Il s'agit de la tête du Laocoon et de celle de l'Arrotino.

Sur le Laocoon (fig. 234), la douleur la plus violente est exactement rendue par l'obliquité, la sinuosité de ses sourcils et le gonflement de la tête de ces derniers. La partie médiane du front, avec ses plis transverses, est parfaitement en rapport avec le mouvement des sourcils, mais le mo-

delé des parties latérales est une fantaisie de l'artiste, aucune contraction musculaire, partielle ou combinée, ne pouvant le produire. Ou les sillons et les reliefs qui règnent sur ce front devraient, pour être naturels, se conti-

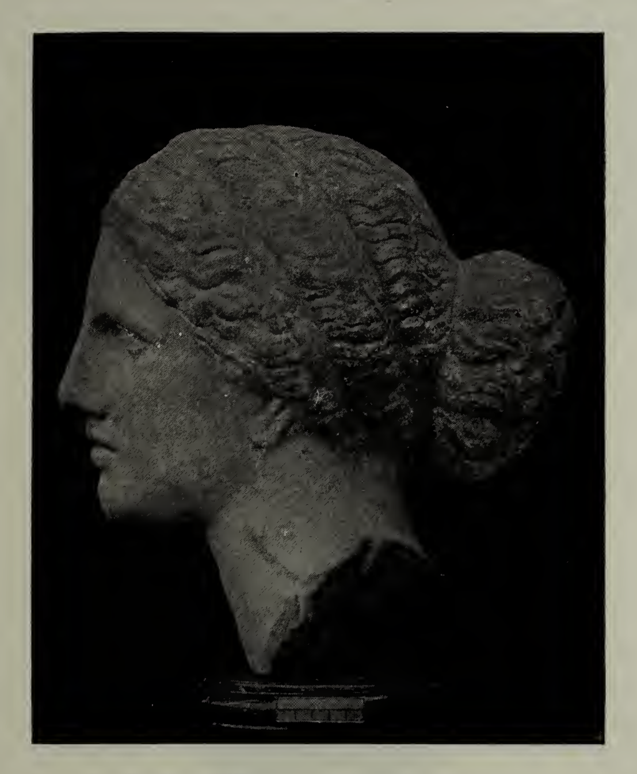


Fig. 252. — Tête de la Cnidienne (profil).
(Berlin. Collection Kaufmann.)

nuer avec ceux de la partie médiane, mais alors ils ne s'accorderaient pas avec le mouvement sinueux et oblique du sourcil, ou si les rides médianes étaient gardées en conservant le sourcil tel qu'il est, le modelé des parties latérales devrait disparaître et être remplacé par des méplats. Toutefois, Duchenne de Boulogne rappelle qu'il est des lignes expressives fondamentales et d'autres secondaires. Ainsi s'explique que le front du

Laocoon a pu être modelé incorrectement sans que l'expression principale en ait été profondément altérée, parce que la ligne expressive fondamentale de la douleur réside dans le mouvement du sourcil.

Quant à la face de l'Arrotino (fig. 234), la contradiction entre le modelé du front et celui du sourcil est flagrante et donne de l'incertitude à l'expression de la physionomie. L'obliquité du sourcil est le signe de la douleur et les rides transversales du front ne doivent exister qu'à la partie médiane. Ces rides transversales s'étendant dans toute la largeur du front expriment l'étonnement, et alors la courbe du sourcil élevé devrait leur être concentrique. Entre les deux, douleur ou étonnement, il faut choisir, les deux sentiments ne pouvant exister simultanément.

Ces quelques erreurs relevées par la critique scientifique sur des œuvres par ailleurs remarquables doivent-elles être considérées comme les conséquences d'un défaut d'observation, de l'ignorance ou d'un parti pris volontaire? Pour les imputer au véritable auteur, il faudrait les voir se répéter sur un grand nombre de répliques, car on ne doit pas oublier que les œuvres que nous avons sous les yeux ne sont pour la plupart que des copies de la main d'artistes souvent inférieurs et qui, bien des fois, en ont pris à leur aise avec leurs modèles.

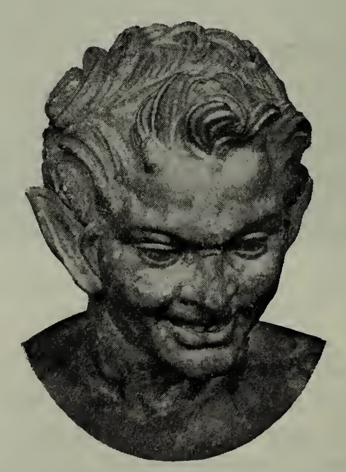


Fig. 253. — Jeune satyre de Vienne.
(Musée du Louvre.
(Phot. Giraudon.)



Fig. 254. — Statues du fronton oriental du Parthénon.
(D'après les marbres du Musée britannique.)

LE TORSE

Nous avons vu plus haut comment les formes du torse dans l'art grec se sont lentement élaborées, au cours du sixième siècle, dans la longue série des « Apollons archaïques », pour arriver à une formule précise et universellement acceptée au commencement du cinquième siècle. Il y a lieu maintenant de résumer, en un tableau d'ensemble, ces traits si caractéristiques et de montrer comment, avec l'évolution de l'art aux diverses époques, ils se sont maintenus tels quels avec de légères variantes, mais sans modifications fondamentales, au point de survivre à l'art qui les avait créées, jusque dans les temps modernes.

Mais il me paraît utile auparavant de résumer les quelques notions indispensables d'anatomie étroitement liées aux données purement morphologiques qu'il est également nécessaire de rappeler. On les trouvera d'ailleurs longuement exposées dans les volumes précédents. Je n'en donnerai donc qu'un court exposé aussi bref que possible. Ce préambule, un peu technique il est vrai, rendra plus facile et plus claire la démonstration que je me propose.

Squelette. — Le squelette du torse se compose du thorax relié au bassin par la colonne vertébrale.

Le thorax ou *cage thoracique* s'entend de ce groupement de pièces osseuses comprenant, en avant, le sternum, en arrière, la colonne dorsale et, sur les côtés, les arcs costaux. Son action sur les formes extérieures varie suivant les régions. Dans sa moitié supérieure, il est entièrement masqué par les épaules et les masses musculaires qui s'y rattachent : en dehors, trapèze moyen et deltoïde; en avant, grand pectoral; en arrière, muscles de l'omoplate.

Toutefois sur la ligne médiane, en avant, le thorax se révèle, sous la peau, par le sternum marqué de l'angle sternal et par les attaches à cet os des cartilages des premières côtes.

Dans sa moitié inférieure, le thorax, n'étant plus recouvert que de larges muscles plats, laisse paraître le dessin des côtes en avant comme en arrière.

Dans sa moitié inférieure également, le thorax est largement échancré en avant. Cette échancrure est limitée, sur les côtés, par les rebords des cartilages costaux. Elle a d'ordinaire la forme d'une ogive qui s'appuie aux deux articulations chondro-costales de la 10e côte, toujours visibles sur le nu, où elles portent le nom de *saillies costo-abdominales*. Le sommet de l'ogive est l'*angle xyphoïdien* décrit par les lignes obliques tangentes aux rebords costaux et se rencontrant, au niveau du creux épigastrique, en avant de l'appendice xyphoïde. Cet angle, s'il n'est pas toujours visible sur le nu, est facilement appréciable au toucher. Il varie, avec le développement du thorax, depuis l'angle aigu plus ou moins fermé, jusqu'à l'angle droit qui peut même être dépassé.

Dans sa forme générale, le thorax peut être long ou court. Long, il s'accompagne d'un angle xyphoïdien plus ou moins fermé, tandis que le thorax court a un angle xyphoïdien toujours voisin de l'angle droit.

On observe parfois un renversement en dehors des deux ou trois derniers cartilages costaux donnant lieu à une forme particulière qui a été décrite sous le nom d'*aileron thoracique*. Ordinairement d'origine pathologique, cette forme peut s'observer également chez des sujets sains et bien conformés, en particulier chez les athlètes.

La colonne vertébrale, qui supporte la tête, est noyée pour ainsi dire dans la paroi postérieure du torse, la série du sommet des apophyses épi-

neuses étant la seule partie sous-cutanée au fond de la rainure verticale qui divise le torse en deux moitiés symétriques (raie du dos). Les apophyses les plus apparentes sont la dernière cervicale ou proéminente, à la limite du cou et du dos, et les lombaires. La colonne vertébrale est le siège des mouvements en tous sens du cou et des reins.

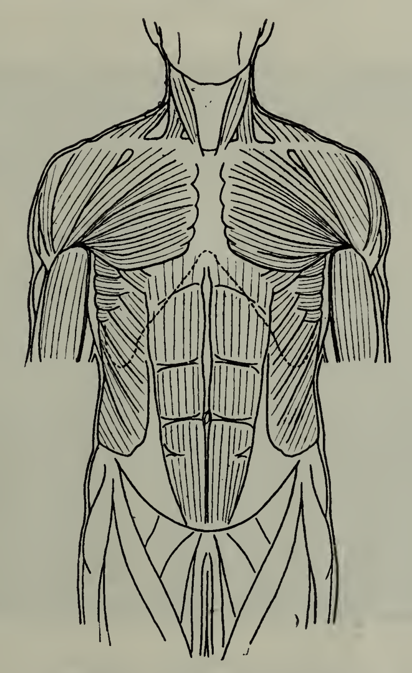


Fig. 255. — Myologie du tronc.

La région du bassin qui termine le torse par en bas ne se révèle à l'extérieur que sur des points très limités; ce sont les épines iliaques en avant, le sacrum en arrière et les grands trochanters sur les côtés.

Muscles (fig. 250). — En avant, le torse montre une musculature fort variée : des muscles volumineux et épais comme les *pectoraux*, des muscles longs et rubanés, coupés d'intersections aponévrotiques transversales comme les *grands droits* de l'abdomen; plus sur le côté, des portions de

muscles comme les digitations en dents de scie du grand dentelé auquel succèdent des muscles larges et plats disposes en faisceaux accolés comme les *grands obliques*.

En arrière, des muscles généralement bien écrits entourent les omoplates, séparées par d'autres masses charnues superposées (rhomboïde et trapèze inférieur). Le dos est pourvu, près de la ligne médiane, de longues bandes

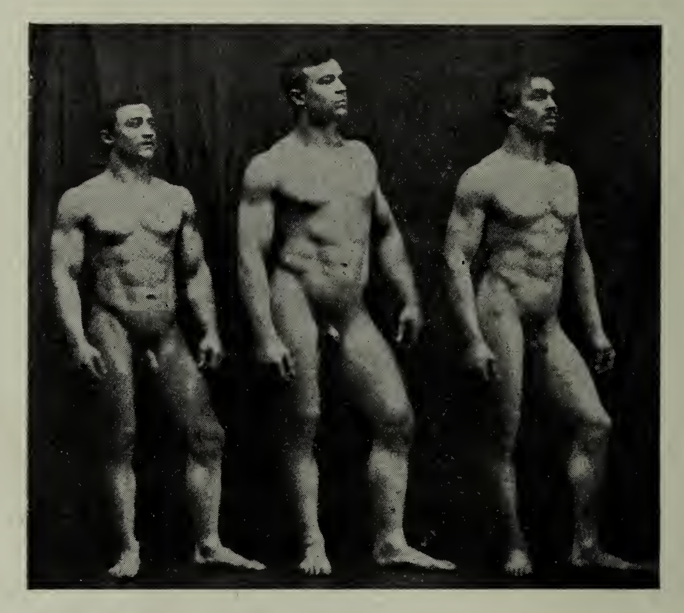


Fig. 256. — Athlètes modernes.
Celui du milieu montre des formes qui se rapprochent de celles du torse grec.

musculaires qui se prolongent en se rétrécissant jusque sur la région sacrée (muscles sacro-lombaires). Des muscles volumineux (moyen et grand fessier) garnissent la partie postérieure du bassin.

Formes extérieures. — Il importe de rappeler ici qu'aux os et aux muscles s'ajoute, pour constituer les formes extérieures, un nouvel élément trop négligé jusqu'ici par les anatomistes, le tissu adipeux dont le rôle, en ce qui concerne le torse, est particulièrement important à l'abdomen, à la partie postérieure des flancs et aux fesses.

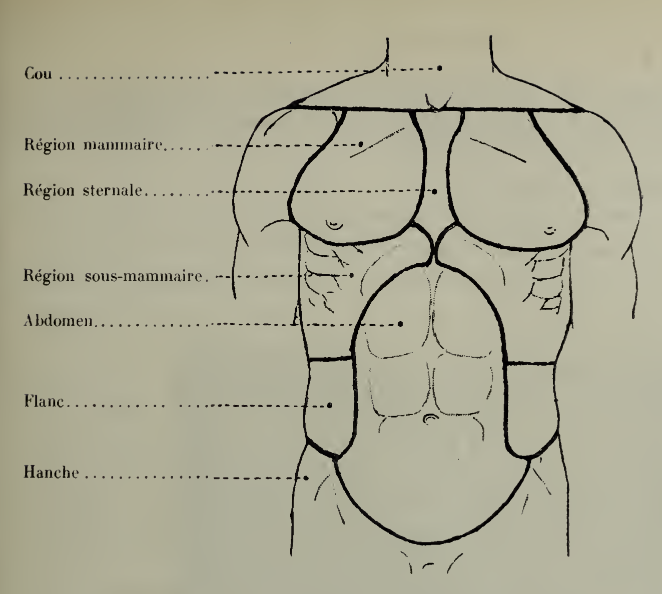


Fig. 257. — Régions du torse.

A

B

Fig. 258.

A. Morphologie du tronc d'après modèle. — B. Morphologie du torse grec.

Sans entrer dans la description détaillée des formes extérieures du torse que j'ai donnée ailleurs (1), je rappellerai qu'il convient d'y distinguer (fig. 257 et 258) :

En avant, les régions suivantes :

1° En haut, les *régions mammaires ou pectorales* qui correspondent aux muscles grands pectoraux, séparées par la vallée du sternum interrompue par la saillie transversale de l'*angle sternal;* cette vallée commence en haut au creux sus-sternal ou *fourchette sternale* et se termine en bas au *creux épigastrique.* La saillie claviculaire limite la région par en haut.

2° Immédiatement au-dessous des précédentes, *les régions sous-mammaires* reposent sur les côtes inférieures. Elles s'étendent, en arrière, jusqu'à la saillie verticale du bord antérieur du grand dorsal. En avant, elles sont limitées par le relief oblique des cartilages costaux, d'où il résulte que, assez basses en avant, elles augmentent de hauteur au fur et à mesure qu'elles s'étendent sur le côté et se rapprochent de leur limite postérieure où elles atteignent leur maximum de dimension dans ce sens.

Ces deux régions s'appuient sur les *flancs* dont elles sont séparées par une large dépression transversale. A leur surface apparaissent, en arrière, les digitations du grand dentelé, et, sur toute leur étendue, le dessin des côtes, de leurs articulations avec les cartilages et des cartilages entre eux, le tout recouvert par les faisceaux du grand oblique.

3° Les *flancs* succèdent, sur les côtés, aux régions sous-mammaires. Leur relief, d'ordinaire modéré, est dû à la moitié inférieure du grand oblique prolongée en arrière par un amas graisseux spécial, le *bourrelet du flanc.* Ils se terminent en bas, au niveau de la crête iliaque, par un sillon ondulé, en forme d'une *S* italique allongée *(sillon iliaque),* qui aboutit en avant à *l'épine iliaque.*

Les flancs empiètent sur les limites osseuses profondes formées, en haut, par les dernières côtes, en bas, par la crête iliaque. Le sillon supérieur qui les borde passe sur l'ovoïde thoracique inférieur, le sillon plus accentué qui les limite en bas est situé au-dessous de la crête iliaque, les deux formes osseuses n'étant guère distantes que de quelques centimètres environ. Il en résulte que le nu dans cette région est assez éloigné des formes du squelette et de l'écorché.

(1) *Anatomie artistique,* Paris, 1891.

4° Enfin, entouré des régions qui viennent d'être décrites, l'abdomen est formé de deux moitiés symétriques (fig. 251).

Contrairement à la poitrine, il ne se compose que de parties molles. A ses extrémités seules existent des formes osseuses qui lui servent de limites, en haut *l'échancrure thoracique* (angle xyphoïdien), en bas une autre échancrure, *l'échancrure antérieure* du bassin formée par la réunion au pubis des bords antérieurs des deux os iliaques. Un fort ligament étendu de chaque côté de l'épine iliaque au pubis, par ses adhérences à la face profonde



Fig. 259 et 260. — Torse colossal (face et profil).
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

de la peau, détermine les plis des aines qui, par leur réunion avec le sillon sus-pubien, forment la limite inférieure de l'abdomen. De même que l'échancrure antérieure du thorax se termine, ainsi que nous l'avons vu, aux deux saillies costo-abdominales, l'échancrure antérieure du bassin a les épines iliaques à ses deux extrémités.

Les muscles grands droits de l'abdomen dominent la morphologie de la région, mais les formes de l'écorché sont loin de s'y révéler intégralement. C'est ainsi que le grand sillon vertical médian qui sépare les deux muscles grands droits sur l'écorché, n'existe, sur le nu, qu'au-dessus de l'ombilic, les deux muscles se rapprochant au-dessous, au point d'effacer toute sépa-

ration. Quant au bord externe du muscle, séparé du grand oblique par un intervalle variable, il ne se traduit pas directement à l'extérieur, où le sillon latéral de l'abdomen est causé par la saillie des deux muscles qui le bordent, grand droit en dedans et grand oblique en dehors.

Les muscles grands droits sont deux longues bandelettes charnues beaucoup plus larges en haut à leur naissance aux cartilages costaux, qu'en bas où elles se terminent en pointe au niveau du pubis. Elles sont coupées transversalement par des intersections aponévrotiques souvent irrégulières, au nombre de trois, disposées ainsi qu'il suit : la plus élevée à deux ou trois travers de doigt du creux de l'épigastre, la plus inférieure au niveau de l'ombilic et la troisième à peu près à égale distance des deux autres.

Ces intersections aponévrotiques limitent des *plans musculaires* qui se lisent sous la peau et dont les formes varient.

Le plus élevé, étroit et très large, a tendance à combler l'angle supérieur de l'échancrure thoracique.

Le moyen est à peu près quadrilatère et offre la surface la plus large.

Le troisième, plus réduit, est de forme analogue.

L'ébauche d'une quatrième intersection aponévrotique se lit quelquefois dans la région sous-ombilicale.

Il convient, en outre, de signaler un épaississement fréquent surtout chez la femme, au voisinage de l'ombilic, du pannicule adipeux sous-cutané qui atténue ou même va jusqu'à supprimer les formes musculaires.

En arrière, on distingue :

1° *La région scapulaire* correspondant aux omoplates garnies de leurs muscles ;

2° La région *sous-scapulaire* où le grand dorsal, muscle plat, recouvre presque directement l'ovoïde thoracique inférieur et laisse souvent voir le dessin des côtes; elle correspond à la région sous-mammaire en avant;

3° Entre les deux régions précédentes superposées se trouve une longue région médiane, la *région spinale,* à laquelle succède

4° *La région des reins* de forme losangique;

5° Enfin, la *région des fesses* dont une accumulation abondante de graisse augmente considérablement la saillie et, modifiant les formes de l'écorché, devient la cause du sillon profond, courbe et horizontal qui limite les fesses par en bas.

Telles sont les données sommairement indiquées sur lesquelles l'art grec spécula pendant toute la période archaïque, abandonnant peu à peu les formes qui semblent empruntées d'abord aux arts antérieurs, revisant l'une après l'autre chacune des régions du corps, précisant progressivement son choix suivant l'idéal qu'il s'était forgé dans la pratique de l'athlétisme, créant ainsi, après un travail obstiné, par une constante recherche du mieux, une forme complètement neuve, le type de l'homme dans son plein épanouissement, resplendissant de force et de santé.



Fig. 261. — Exemple de développement du flanc assez rare.

La riche série des « Apollons archaïques » nous a fait assister à l'éclosion laborieuse et progressive de ce type qui appartient en propre à l'art grec, ne ressemble en rien à ce qu'avaient réalisé les arts d'Orient et trouve son expression définitive dans le Doryphore de Polyclète. Phidias n'y change rien d'essentiel et c'est celui des grandes figures du Parthénon.

Il offre les caractères suivants :

Formes du torse grec (fig. 256, 257 et 258). — Au point de vue osseux, la *cage thoracique* est large et courte, l'*angle xyphoïdien* est très ouvert, dépassant l'angle droit. Le bassin largement développé appartient au type *droit* et *fermé* (voy. vol. II, p. 49 et suiv.). D'où il résulte que la surface sacrée est presque verticale, que le sillon iliaque est presque dans le plan horizontal et que les épines iliaques tendent à se rapprocher de la ligne médiane.

Vu de face, le torse n'est pas étranglé à la taille, il appartient au type « d'une venue » (voy. vol. II, p. 246, pl. 42).

D'une manière générale, le génie grec, dans le détail des formes, met de l'ordre et de la régularité.

Les épaules et la poitrine sont puissantes et largement traitées, sans détail superflu. Mais c'est dans les régions sous-mammaires, aux flancs et à l'abdomen que sont les traits les plus caractéristiques.

L'ouverture de l'angle xyphoïdien qui, ainsi que je l'ai déjà dit, atteint et dépasse même l'angle droit, élargit l'échancrure thoracique dont le sommet est comblé par les deux premiers plans musculaires des grands droits régularisés et formant comme un gros bourrelet qui se continue en dehors avec la forte saillie des cartilages costaux, d'une forme moins régulière à cause des articulations de ces cartilages entre eux. Ces reliefs additionnés suivent la direction générale d'un plein cintre dont le som-



Fig. 262.
Dionysos du Parthénon dont le flanc est très saillant et prolongé en arrière.

met est au-dessous du creux épigastrique et dont les extrémités s'appuient sur les saillies costo-abdominales au-dessus des sillons latéraux de l'abdomen.

Les régions sous-mammaires sont larges et peu élevées. La brièveté en hauteur en a été, sur certaines œuvres, portée à l'extrême; elles se prolongent en dehors jusque sur les côtés du tronc où apparaissent les digitations du grand dentelé. A leur surface se montrent les formes mixtes des côtes recouvertes du grand oblique. Le relief horizontal de la 10e côte continuant la saillie costo-abdominale les termine, par en bas, au-dessus du

flanc dont elles sont toujours séparées par un sillon horizontal plus marqué que dans la nature.

Sur les côtés, les flancs puissants font une saillie telle qu'elle dépasse ce que nous observons sur nos modèles (fig. 257) et qu'elle est un des principaux caractères du torse grec. Ils surplombent le sillon iliaque presque horizontal, se prolongent en arrière assez loin (fig. 258) et bornent en

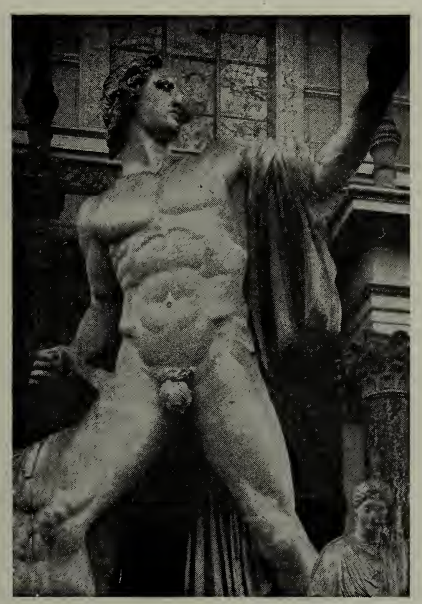


Fig. 263. — Statue colossale de Castor.
(Rome. Place du Quirinal.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

avant les sillons latéraux de l'abdomen qui les séparent des muscles grands droits.

Les plis des aines descendent presque verticalement et rejoignent le pli sus-pubien avec lequel ils forment, en bas du ventre, une sorte de plein cintre qui répond à celui décrit à la partie supérieure.

Entre ces limites s'étend l'abdomen, remarquable par la régularisation et l'accentuation des plans musculaires des grands droits. Ces plans se partagent la région située au-dessus de l'ombilic séparée par le sillon médian,

pendant qu'au-dessous, l'hypogastre décrit sa courbe régulière. Il existe, quelquefois, dans la région sous-ombilicale, un quatrième plan musculaire déterminé par le développement d'une quatrième intersection aponévrotique dont j'ai signalé plus haut l'ébauche assez fréquente (fig. 257).

On voit souvent, partant de l'ombilic, une amorce de la prolongation du sillon médian qui s'arrête presque aussitôt et ne se prolonge qu'exceptionnellement jusqu'au voisinage du pubis que, d'ailleurs, il n'atteint jamais (figures d'Égine) (fig. 264).



Fig. 264.
Guerrier d'Égine offrant un exemple du sillon médian sous-ombilical.

Le revers du torse grec se distingue par la puissance des muscles de l'omoplate et par le développement des muscles sacro-lombaires, par la saillie de la partie postérieure des flancs, par le peu d'étendue des reins et par l'existence des deux fossettes latérales lombaires (fig. 265). Les fesses arrondies, saillantes, sont bordées inférieurement par le profond sillon courbe du pli fessier.

Ainsi constitué, le torse grec est celui de la grande époque, du cinquième siècle. Et il est curieux de constater que, dans la suite, ce type ne subit

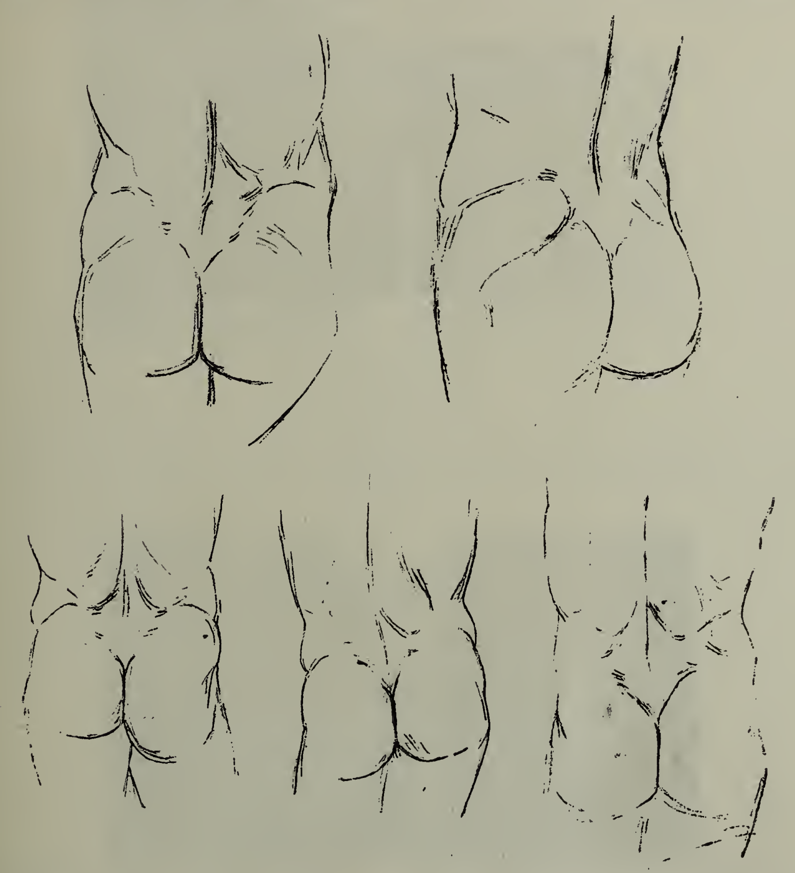


Fig. 265. — Quelques croquis d'après des antiques du Musée du Louvre, montrant, avec quelques variations individuelles, les deux fossettes latérales lombaires.

que de légères altérations, des modifications de détail, de surface pour ainsi dire.

Nous avons vu plus haut que le torse du cinquième siècle garde encore des traces d'archaïsme, surtout dans l'aspect d'ensemble un peu carré (*qua-*

dratus), dans le modelé un peu sec des divisions de l'abdomen, dans la continuation de la saillie du flanc avec la région sus-inguinale et dans



FIG. 266 ET 267. — HYPNOS. (DÉTAIL.)
Pli graisseux sus-pubien.
(Musée de Madrid.)

l'accentuation du plein cintre qui termine en bas l'abdomen. Nombre de ces traits font partie de ce qu'on a appelé le type polyclétéen.

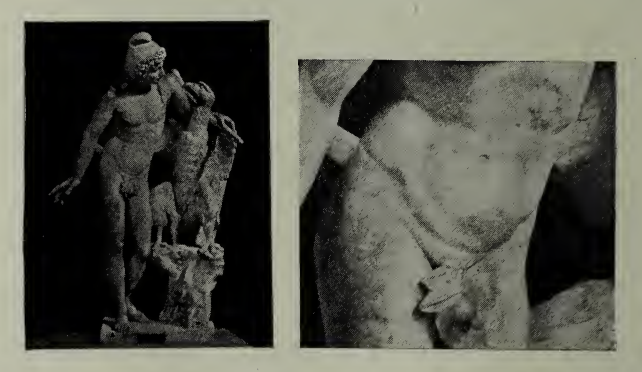


FIG. 268 ET 269. — GANIMÈDE ET L'AIGLE ET DÉTAIL.
Repli graisseux sus-pubien.
(Naples. Musée national.)
(Phot. Alinari.)

Au quatrième siècle, de simples modifications de modelés conduisent aux formes adoucies et plus coulantes des adolescents de Praxitèle. Lysippe,

dans son Agias, revient au type de Polyclète, qu'il prend pour modèle ainsi



Fig. 270 et 271. — Un fils de Niobé et détail.
Pli graisseux de l'abdomen.
(Florence. Musée des Offices.)
(Phot. Alinari.)

qu'il le dit lui-même (fig. 186 et 187). Il n'en modifie pas moins les pro-

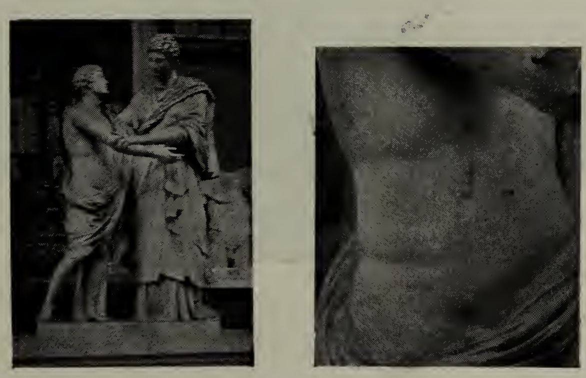


Fig. 272 et 273. — Électre et Oreste et détail.
Abdomen graisseux.
(Rome. Villa Ludovisi.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

portions, qu'il fait plus élancées, et l'Apoxyomène a des formes plus tournantes, moins stylisées, plus proches de la nature en un mot.

Vers la même époque (quatrième siècle), un nouvel élément intervient dans le modelé de l'abdomen : c'est un repli dû à la graisse situé juste au-dessus du pli sus-pubien et se prolongeant sur le côté jusque dans la région de l'aine. Je l'ai observé plus d'une fois sur le ventre féminin (voy. vol. II, pl. 16). Il est l'indice d'une fatigue des téguments. On ne l'en observe pas



Fig. 274. — Apollon Musagète.
(Naples. Musée national.)
(Phot. Alinari.)

moins sur un certain nombre d'œuvres grecques justement estimées, par exemple l'Hypnos du Musée du Prado (fig. 266 et 267) à Madrid, un Ganymène et l'aigle (fig. 268 et 269), un fils de Niobé (fig. 270 et 271). On l'observe également, à une époque postérieure à la période gréco-romaine, sur l'Oreste du groupe Électre et Oreste (fig. 272 et 273).

Le torse des Héraclès de Lysippe, malgré l'extraordinaire et fort juste

accentuation des muscles dont j'ai parlé plus haut, est exactement construit sur le type que l'art grec avait adopté. Aucun élément n'y est surajouté.

Il n'en est pas de même aux époques qui ont suivi.

A Pergame, par exemple, sur les torses des géants et des divinités, non seulement les formes du nu sont outrées et redondantes, mais, sur certains points, elles sont doublées (fig. 274, 275). La sillon iliaque est double et par-



Fig. 275. — Dos du Tibre. *(Musée du Louvre.)*

Fig. 276. — Dos d'un Centaure marin. *(Musée du Louvre.)*

fois aussi le sillon sus-pubien; les masses sacro-lombaires multiplient les reliefs de leurs faisceaux. Ces mêmes redoublements s'observent sur les œuvres des écoles des îles et de la période gréco-romaine. On peut en citer de nombreux exemples.

Le sillon iliaque est double sur les figures de la grande frise de Pergame, sur un Hercule du Vatican, sur un athlète du Musée national d'Athènes, sur un Apollon musagète de Naples (fig. 274), etc.

Même sur la hanche gauche du Gladiateur combattant, œuvre d'une anatomie généralement exacte, une erreur s'est glissée au-dessous de la

saillie du flanc qui donnerait comme raison du double sillon iliaque, la crête iliaque elle-même.

Il y a longtemps que j'ai noté en un croquis, sur le dos de la copie en bronze du Laocoon au Musée du Louvre, une longue saillie longitudinale en dehors de la masse sacro-lombaire (fig. 277). Cette saillie que l'anatomie ne saurait expliquer existe sur le dos du Tibre (fig. 275) et sur celui d'un Centaure marin (fig. 276) enlevant Silène placé dans la même salle.



Fig. 277. — Dos du Laocoon. (Croquis.)
(D'après le groupe en bronze du Musée du Louvre.)



Fig. 278. — Fronton du Trésor des Siphniens. (Détail.)
(D'après le moulage du Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

LES MEMBRES

Afin d'éviter les répétitions et pour ne pas étendre outre mesure un exposé déjà long, je réunirai dans un même chapitre la description des deux membres, le membre supérieur et le membre inférieur. Car il est un certain nombre de caractères communs sur lesquels je commencerai par appeler l'attention.

Ces caractères, propres surtout à l'archaïsme, sont les suivants :

Erreurs dans les proportions. — Sur quelques couroi, les membres supérieurs étendus le long du corps sont, suivant la formule égyptienne, de longueur exagérée par rapport au torse, comme on peut le constater sur les torses d'Actium du Musée du Louvre, sur l'Apollon de Ténéa de Munich (fig. 31 et 32) et sur quelques autres du Musée d'Athènes (couroi de Sinium, de Milo, de Kalyvia-Kouvara), etc. Mais pendant que cette disproportion est la règle dans l'art égyptien, l'art grec reproduit aussi les proportions normales, le poignet descendant au niveau du pubis; exemple : le couros de Delphes.

Les membres inférieurs également sont souvent trop longs, ce qui est dû à la brièveté relative du torse. Mais cette longueur est parfois due, comme dans l'art égyptien, à une disproportion de la jambe trop longue par rapport à la cuisse. L'Héraklès tirant de l'arc de la coll. Carapanos est un

remarquable exemple de cette disposition : taille serrée à l'extrême, fesses saillantes, cuisses très courtes, très grosses, jambes longues. On remarque en outre les pieds plats et les orteils très longs, comme on l'observe sur les plus beaux vases à figures noires de la fin du sixième siècle ou du commencement du cinquième. C'est d'ailleurs de cette même époque que l'Héraclès Carapanos est daté. (Rayet, *Monuments de l'art antique,* vol. I). Des vases à figures rouges montrent des pieds avec de semblables proportions (fig. 279).

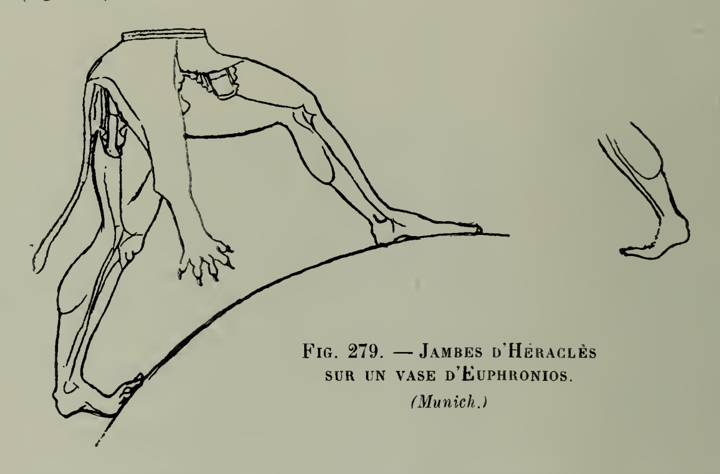


Fig. 279. — Jambes d'Héraclès sur un vase d'Euphronios. *(Munich.)*

Volume des corps charnus des muscles qui les font rentrer dans le type des muscles courts et les rapproche par là des formes assyriennes. Ce que j'en ait dit plus haut me dispense de m'étendre longuement sur ce point. Je me contenterai de rappeler que le siège de ces gros muscles est surtout à la moitié supérieure de l'avant-bras et au mollet. Il en résulte un modelé heurté et disgracieux, si d'autre part c'est un indice de vigueur musculaire et de puissance physique bien faites pour plaire aux amateurs de l'athlétisme. Mais cette forme, peut-être empruntée aux arts d'Orient, ne s'accorde pas avec le génie grec amoureux d'harmonie et de mesure. Elle disparaît bientôt entièrement, dès la fin du sixième siècle ou au commencement du cinquième, pour faire place aux modelés souples et sans heurt, à l'apparence fusiforme des membres qui sont le propre des muscles longs.

Serait-ce là un des caractères de l'évolution de la forme dans l'art, le

muscle court précédant le muscle long? Je me garderai bien de formuler des lois. Mais me contentant d'énoncer des faits, je ne puis m'empêcher de rappeler que même phénomène s'est vu à la Renaissance et que les muscles courts, les modelés heurtés de Cosimo Tura, de Verrocchio, des Pollajuoli ont précédé les muscles longs et les formes adoucies de Vinci, de Raphaël.



Fig. 280. — Hercule et la biche.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell.)

Nous avons vu, dans le précédent volume, les raisons anatomiques pour lesquelles, lorsque le membre supérieur descend verticalement étendu le long du corps, la main étant en demi-pronation, la saignée ne doit pas se présenter de face ainsi que l'a fait l'art égyptien (voy. p. 171). Or l'art grec a commis, à ses débuts, la même erreur, ainsi qu'on le voit sur la plupart des couroi. Mais on peut constater que cette erreur persiste au cinquième siècle et le Cécrops du fronton occidental du Parthénon qui s'appuie sur son bras gauche étendu, la main en demi-pronation, en offre un exemple évident (fig. 448).

Quant aux modelés musculaires, j'ai déjà indiqué les analogies qu'ils présentent avec les bas-reliefs assyriens aussi bien au membre supérieur qu'au membre inférieur. Il me suffira de rappeler l'analyse de deux stèles archaïques que nous avons donnée plus haut (p. 36). Un mot seulement du poing fermé dans ces œuvres primitives. Le guerrier Aristion ferme le poing sans opposition du pouce qui vient s'appliquer sur la face externe de l'index. Sur la stèle d'Alxenor, le personnage tient la sauterelle par un véritable mouvement d'opposition du pouce.

Un petit bas-relief du British Museum représentant Hercule terrassant la biche Cérénite (fig. 280), réalise à ce point de vue un progrès encore plus marqué. Le modelé musculaire du membre supérieur présente une souplesse qui n'enlève rien à leur exactitude, et la main qui tient à poignée l'extrémité d'une des cornes, avec son dos arrondi et la flexion inégale des phalanges, réalise la figuration exacte du poing fermé vraiment difficile à représenter, à cause de la multiplicité de ses plans.

Les guerriers du Trésor des Siphniens saisissent leurs armes et leurs boucliers d'un mouvement de la main qui n'est pas loin d'être tout à fait correct. La phalangette du pouce tend à s'appliquer sur la face dorsale de l'index. C'est là un des signes, avec quelques autres, qui éloigne cette œuvre archaïque de la tradition assyrienne à laquelle elle se rattache par ailleurs, ainsi que nous l'avons vu.



Fig. 281 et 282. — Vénus et l'Amour (face et profil).
(Villa Borghèse.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Le poing fermé des couroi est taillé suivant la forme cubique avec la simplification des plans des œuvres primitives. Il a les plus grandes analogies avec le poing fermé des Égyptiens, et Perrot y voit la preuve la plus frappante de l'influence de l'Égypte sur l'art grec.

Sur les peintures des vases grecs, la main souvent longue a les doigts allongés et les dernières phalanges sont renversées en arrière.

Avec les figures d'Égine, le membre supérieur prend une exactitude complète à tous les points de vue. Je signalerai même un détail assez délicat; c'est la déviation en dehors de l'axe de l'avant-bras sur le membre étendu et en supination; on l'observe sur le bras gauche des figures qui tirent de l'arc.

Ce fait s'observe rarement parce que le membre supérieur n'est repré-

senté qu'exceptionnellement dans la supination parfaite. Peu d'actions s'y prêtent.

On le voit encore sur une œuvre d'époque bien postérieure. Un moulage de l'École des Beaux-Arts, dont nous ignorons la provenance, représente Vénus penchée en avant et tenant de la main gauche un Éros debout sur sa cuisse fléchie. Le membre supérieur droit est abaissé et en supination complète. On constate aisément, en le regardant bien en face, la déviation



FIG. 283. — BAS-RELIEF DE PHARSALE.
(Musée du Louvre.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

radiale de l'avant-bras (fig. 281 et 282). Mais il y a mieux : en le considérant par la face externe, on voit qu'en outre l'avant-bras est en état d'hyperextension. On sait que cet excès d'extension est fréquent chez la femme et il est curieux de constater que l'art grec n'a pas craint de représenter cette forme qu'un observateur non averti pourrait prendre pour une déformation.

Certaines œuvres archaïques se font remarquer par la lourdeur et le volume des extrémités (fig. 283 et 284).

Au Parthénon, les membres sont solides sans détail de modelé inutile (fig. 285). Sur les bas-reliefs de la cella, on constate que les mains sont

largement et très correctement dessinées. Sur les mains des jeunes filles les doigts sont fuselés, les articulations sont à peine marquées et la dernière phalange est légèrement relevée.

Pour les hommes, le souci du détail et de la vérité est poussé jusqu'à reproduire très exactement les cordons veineux (fig. 286 et 287) et même, sur certains torses admirablement modelés, la veine abdominale (fig. 288).



Fig. 284. — Minerve de Crète. (*Musée du Louvre.* N° 847.) (D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Le membre inférieur, dans les œuvres primitives, emprunte, comme je l'ai déjà dit, à l'Égypte ou à l'Assyrie, ou même aux deux à la fois, des détails de modelé qui se transforment rapidement pour revêtir bientôt un caractère exclusivement grec.

Je ne reviendrai pas sur l'analyse des modelés musculaires. Jusque sur les figures des vases, les jambes sont dessinées fort correctement. la face interne y montre le dessin du soléaire et du jumeau interne, pendant qu'au dehors c'est le plan des péroniers qui domine (fig. 285).

Sur les rondes-bosses, un détail de modelé mérite d'être relevé. Le tibia est nettement, quelquefois même brutalement, séparé des muscles, jumeau et soléaire, qui le bordent en arrière. Il en résulte un accent qui souligne la rectitude du tibia. On observe cette forme sur les primitifs comme l'Apollon Choiseul-Gouffier (fig. 97), mais elle persiste durant tout l'art grec, et on peut en citer de nombreux exemples (fig. 289 et 290); un des plus beaux est le Faune du groupe *le Faune et l'enfant* (fig. 291).

Le dessin des veines accentue cette disposition, car la veine saphène interne longe la partie antérieure du long relief musculaire et en augmente la saillie.

Nous connaissons le dessin si bien formulé par l'art assyrien, séparant



Fig. 285. — Détail de la procession des Panathénées. Parthénon. *(Musée du Louvre.)*



Fig. 286 et 287. — Détail de la frise du Parthénon. Bras d'hommes. *(Musée du Louvre.)*

nettement le jumeau interne du soléaire. L'art grec met moins de brutalité dans ce modelé et nous voyons, sur certains Hercules, le jumeau interne volumineux empiéter en partie sur la partie supérieure du soléaire (fig. 290).



Fig. 288. — Torse de Mars.
(Rome. Villa de Médicis.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Je ne reviendrai pas sur le modelé du genou que nous avons vu plus haut se dégager de la formule égyptienne pour atteindre à la nature même sur les statues de la grande époque. Mais il faut noter que, sur certaines œuvres secondaires, le bourrelet sus-rotulien s'éloigne de la vérité en s'étendant horizontalement au-dessus de la rotule.

L'art hellénistique a fait mieux, en exagérant ce bourrelet, en le plaçant également sur les deux genoux, aussi bien sur celui qui est fléchi que sur celui qui est étendu (fig. 292), en le doublant quelquefois.

L'art gréco-romain a fait de même (fig. 293).

Pied. — Dans la statuaire grecque, le pied, dès la période archaïque, revêt des caractères très particuliers.

On a vu dans le volume II (p. 337), les raisons anatomiques et la confirmation de ce qui a été appelé le talon « à double étage », la saillie ordinaire due au calcanéum se trouvant surmontée d'un relief accessoire qui forme comme un étage supérieur. Or l'art archaïque s'est attaché à reproduire cette forme singulière avec une accentuation vraiment curieuse, aux dépens même de la saillie calcanéenne.

C'est ainsi que, sur les peintures de vase, en outre de la longueur du pied déjà signalée, la saillie de ce premier étage est exagérée et domine le talon qui est pour ainsi dire en retrait (fig. 279).

Les sculptures présentent la même conformation sur certains couroi



Fig. 289. — Sarcophage de Salonique.
Combat des Grecs et des Amazones. (Détail.)
Accentuation du sillon du triceps sural.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Alinari.)



Fig. 290. — Hercule jeune. (Détail.)
D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.



Fig. 291. — Jambes du Faune a l'enfant.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)



Fig. 292. — Bacchus et un jeune satyre. (Détail.)
(Rome. Musée du Vatican.)
(Phot. Anderson.)

(Apollon de Ténéa), sur les bas-reliefs funéraires déjà cités et sur les guerriers du Trésor des Siphniens qui en montrent peut-être l'exemple le plus frappant (fig. 278).

Cette forme se transmet aux époques suivantes. Les figures d'Égine la présentent et elle devient un des caractères les plus constants du « pied grec » avec moins d'exagération toutefois. Ces formes dont nous donnons ici un certain nombre d'exemples, pied du Doryphore, du Jason (fig. 296), du Faune à l'enfant (fig. 291), de l'Apollon Sauroctone (fig. 302), de la Vénus de Milo (fig. 297), de la Vénus de Médicis, etc., peuvent être résumées ainsi :



Fig. 293. — Athlète.
(Athènes. Musée national.)
(Phot. Anderson.)

Le pied se sépare assez nettement du cou-de-pied en avant par un sillon plus ou moins marqué. Le dos du pied présente une voussure en rapport avec une voûte plantaire caractéristique du pied cambré. En dehors et en avant de cette saillie, une large vallée conduit au bord externe du pied et aux orteils dont le plan se relève à cause de leur courbure.

Les orteils recourbés ne touchent terre que par la phalangette. Le gros orteil est séparé du second par un espace interdigital libre qui sert au passage de la courroie de la sandale. Le second orteil ne dépasse pas le premier, le troisième atteint à peine à la base de l'ongle du second; quant aux deux derniers, ils sont de plus en plus courts. Le dernier orteil, courbé sur lui-même, s'élève au-dessus du niveau des autres et est séparé du sol par un espace assez considérable (fig. 294).

Les axes des orteils sont obliques les uns par rapport aux autres et se comportent de la façon suivante : l'axe du gros orteil vient mourir vers le bord externe du pied, celui du second sur la malléole externe, celui du

troisième en avant du cou-de-pied, le quatrième en avant de la malléole externe, enfin l'axe du cinquième coupe le bord externe du pied à peu près au niveau de la rencontre de l'axe du premier avec le bord interne.

On peut constater que c'est en somme l'exagération de ce qui s'observe dans la nature (1).

Le plus souvent, dans la nature, c'est le gros orteil qui est le plus long; dans nombre de cas, c'est le second. On retrouve dans l'art grec l'une et l'autre de ces dispositions.



Fig. 294.
Schéma du pied grec.

PROPORTIONS

Nous avons vu (volume précédent, p. 182) que les recherches des Wilkinson, des Lepsius, des Prisse ou des Ch. Blanc, etc., n'étaient pas parvenues à établir l'existence, dans l'art égyptien, d'un ou plusieurs « canons » destinés à préciser les proportions de la figure humaine. Malgré le témoignage souvent cité de Diodore de Sicile et son histoire des deux fils de Rhœcus qui exécutèrent chacun séparément, l'un à Samos, l'autre à Éphèse, les deux moitiés d'une statue qui, une fois terminées, s'adaptèrent si bien qu'elles semblaient l'œuvre d'un même artiste, les historiens n'ont pu fixer de règles en présence de la seule précision qu'il donne, la division du corps humain en 21 parties 1/4. L'examen des œuvres a seulement permis de constater, au milieu des variations d'ensemble les plus grandes, la constance de certaines proportions relatives des diverses parties du corps. Mais de là à établir un « canon », c'est-à-dire une règle de proportion avec commune mesure, il y a loin.

Il n'en a pas été de même de l'art grec. Certaines traditions égyptiennes sur les proportions relatives des diverses parties du corps ont bien persisté pendant l'archaïsme, période de formation du type grec, mais à peine ce type est-il constitué que Polyclète le définit et le précise dans une

(1) Voy. *Nouvelle Anatomie artistique*, t. II, p. 341.

œuvre définitive, le Doryphore (fig. 298), qu'il appelle le κανων, en d'autres termes la règle, la formule des principes d'art établis par lui. Il accompagne son œuvre sculptée d'un commentaire écrit qui, malheureusement, a été perdu.

Un passage de Galien, commenté avec une science ingénieuse par un grand sculpteur, à la fois artiste et historien, Eugène Guillaume, permet de reconstituer le canon de Polyclète avec son module.

« Chrysippe pense que la beauté réside non dans la convenance des élé-

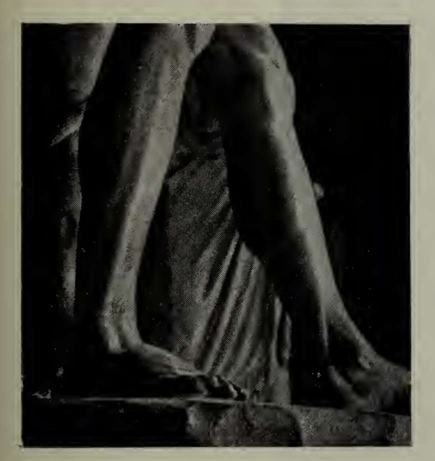


Fig. 295. — Pied du Faune a l'enfant.
(D'après la statue du Louvre.)

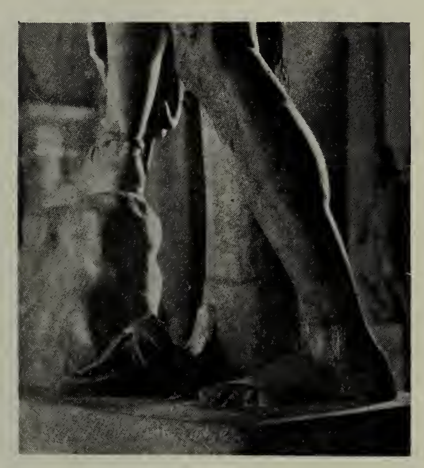


Fig. 296. — Pied du Jason.
(D'après la statue du Louvre.)

ments, mais dans l'harmonie des membres, à savoir dans le rapport du doigt avec le doigt, de la somme des doigts avec le métacarpe et le carpe, de ces parties avec l'avant-bras, de l'avant-bras avec le bras et de tous les membres avec tout le corps, ainsi qu'il est écrit dans le canon de Polyclète (1). »

Et voici comment E. Guillaume décompose en palmes les principales divisions du Doryphore : « La largeur de la main à la naissance des doigts, ce que j'ai appelé le palme vrai, est contenue en moyenne trois fois dans la longueur du pied... Ensuite on trouve six fois ce palme dans la hauteur de

(1) Galien, *De placit. Hipp. et Plat.*, p. 5.

la jambe, six autres fois depuis le dessus de la rotule jusqu'au nombril; et enfin six fois encore de ce point au bas du lobe de l'oreille, ou plutôt jusqu'au trou auditif. Six palmes donnent encore la hauteur du torse redressé depuis l'attache du col aux clavicules jusqu'au bas de la région pubienne. Le palme partage exactement en quatre parties la distance qu'il y a entre la première phalange du médius jusqu'au coude, et aussi en quatre le bras depuis le coude jusqu'au sommet de l'épaule. Trois palmes mesurent obliquement la tête depuis le menton jusqu'au sinciput. La longueur de la

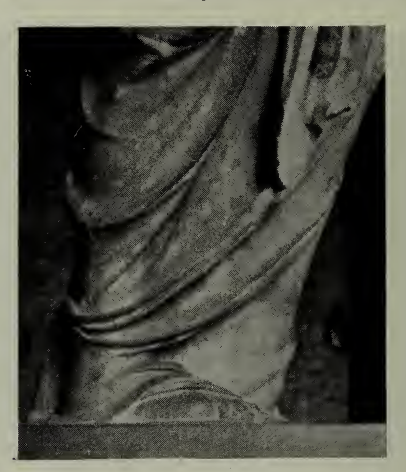


Fig. 297. — Pied de la Vénus de Milo.
(D'après la statue du Louvre.)

main, la grandeur du masque, la hauteur des pectoraux, l'espace qui s'étend des pectoraux au nombril et de celui-ci au-dessous du bas-ventre, toutes ces divisions sont égales à deux palmes (1). »

On peut remarquer que le Doryphore redressé aurait environ sept têtes et demie de hauteur. Et les proportions relatives des diverses parties du corps ne sont pas éloignées de celles que nous avons données, dans le deuxième volume de cet ouvrage (p. 1), au type moyen de l'homme, en prenant la hauteur de la tête subdivisée en deux parties égales par la ligne des yeux, pour commune mesure.

(1) E. Guillaume, *Études d'art antique et moderne*, Paris, Perrin, 1888.

Au quatrième siècle, Lysippe, tout en se proclamant le disciple de Polyclète — et ses premières œuvres se rattachent par la forme au type polyclétéen — n'en rompt pas moins, pour les proportions, avec la tradition du maître jusque-là universellement admise. Aux proportions courtes et massives, il substitue des proportions sveltes et élancées. L'Apoxyoménos



Fig. 298. — Doryphore de Polyclète.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

résume ce nouveau canon (fig. 299). En le comparant au Doryphore, on constate que l'importance du torse a diminué, que les membres inférieurs se sont allongés et que la tête est devenue plus petite.

Lysippe aimait à dire qu'il représentait les hommes non pas tels qu'ils étaient, à la façon des vieux maîtres, mais tels qu'ils devaient être. Il n'en créa pas moins, suivant la judicieuse remarque de Collignon, un type con-

forme aux hommes de son temps. « Car si le Doryphore nous représente le Dorien du cinquième siècle, robuste, exercé pour la guerre, l'Apoxyoménos est bien le Grec du temps d'Alexandre, svelte, souple, d'une culture raffinée, et chez qui l'expression de la force est comme tempérée par l'élégance des formes (1). »



Fig. 299. — Apoxyoménos de Lysippe.
(Musée du Vatican.)
(Phot. Anderson.)

Le système de mesure qui repose sur le palme ne s'adapte plus à cette statue. Suivant E. Guillaume, le canon de Lysippe est celui qui nous a été conservé par Vitruve, celui que suivirent les Byzantins et qui fut ensuite adopté par la plupart des artistes de la Renaissance. Dans ce canon, c'est

(1) *La Sculpture grecque*, t. II, p. 417.

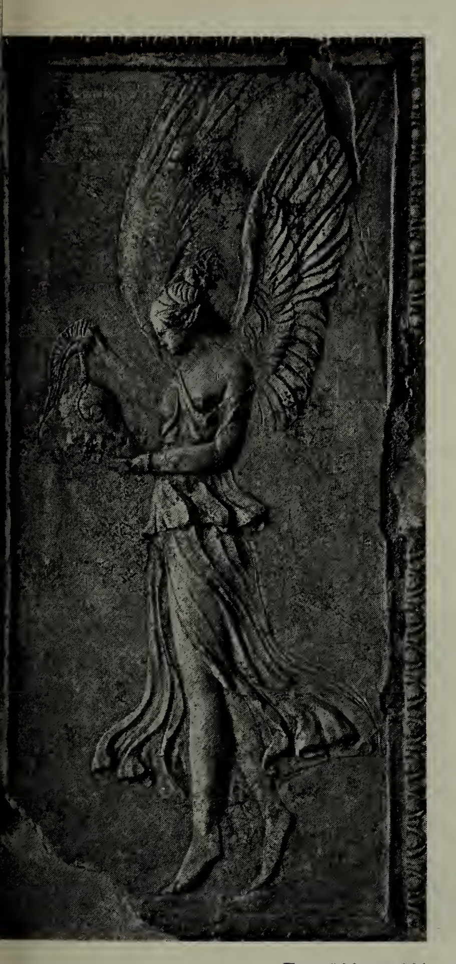


Fig. 300 et 301. — Proportions élancées.
Bas-relief de stuc dans une maison du jardin de la Farnésime.
(Rome. Musée national.)
(Phot. Alinari.)

la tête avec ses subdivisions qui sert de module. On peut constater que l'Apoxyoménos mesure huit têtes de hauteur.

Ce nouveau système de mesure fut généralement accepté, car l'influence de Lysippe fut considérable non seulement sur ses contemporains, mais sur les artistes des époques qui suivirent. Tout l'art grec s'est partagé entre ces deux canons, celui de Polyclète et celui de Lysippe. Et, dans ses magnifiques créations, la figure humaine mesure en hauteur sept têtes et demie ou sept têtes un quart au minimum et elle atteint souvent huit têtes, proportion qu'elle ne dépasse point.

Aux derniers temps de l'art grec, dans les productions de l'alexandrinisme, on voit paraître, sur les figures de petits bas-reliefs de stuc décorant une maison romaine récemment découverte dans le jardin de la Farnésine (fig. 300 et 301), les proportions exagérées en hauteur comme les Victoires figurées ci-contre. Il est curieux de signaler dans les produits de cet art gréco-égyptien, adopté par les riches Romains pour la décoration de leurs demeures, comme un avant-goût de ces longues figures qu'à une certaine époque affectionna la Renaissance et qui n'avaient pas moins de neuf à dix têtes de haut.



Fig. 302. — Pieds de l'Apollon Sauroctone.
(D'apres la statue du Musée du Louvre.)



Fig. 303. — Tombeau lycien de Xanthos dit monument des Harpyes (face ouest).
(Londres. Musée britannique.)
(Phot. Mansell.)

LA FORME FÉMININE

La Vénus de l'art grec a toujours été considérée comme l'expression idéale la plus complète de la beauté féminine. L'on sait l'influence que l'antiquité, par ses œuvres retrouvées, exerça sur le génie de la Renaissance. Ses artistes, peintres et sculpteurs, au point de vue du nu féminin, ont vécu dans le culte de la Vénus de Cnide et de celles du Capitole et de Médicis, pour ne citer que les œuvres les plus réputées. On peut voir au Louvre, dans la galerie Denon, des répliques en bronze de ces statues célèbres (fig. 304 et 305) exécutées à Fontainebleau vers 1540 par des fondeurs connus, et la Vénus de Praxitèle, dans sa radieuse nudité, n'a pas la draperie de fer-blanc que lui a infligée plus tard la pudeur des conservateurs du Musée du Vatican.

Pour montrer avec quelle ferveur les artistes de la Renaissance admirèrent, copièrent même le type féminin créé par l'antiquité, il nous suffira de citer, par exemple, le tableau de Bronzino, *Hercule couronné par les*

Muses (fig. 306), où la figure centrale debout, par ses proportions, l'inflexion légère de son torse en avant, son thorax développé, le modelé de l'abdomen et en particulier de la région du bassin, le pubis saillant, ses épaules puissantes et jusqu'au profil de la tête, semble une copie exacte de la Vénus grecque de la grande époque. Les bas-reliefs de Jacopo della



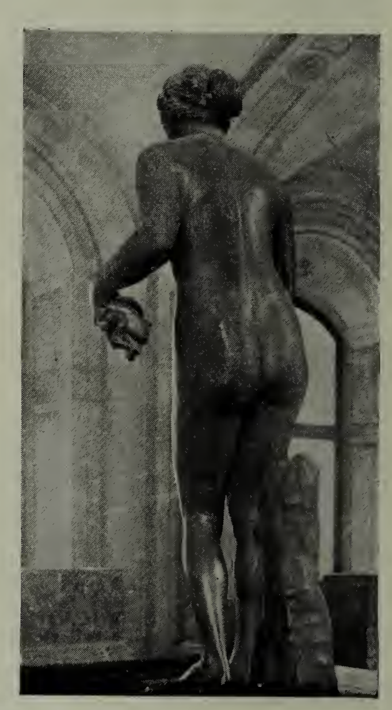


Fig. 304 et 305. — Vénus de Praxitèle. (Bronze.)
(Musée du Louvre.)

Quercia nous montrent Ève construite sur les mêmes données, proportions et modelés, mais, dans l'attitude de tout le corps, il s'ajoute une inflexion générale qui reproduit la ligne serpentine chère à la Renaissance. Raphaël, jeune encore il est vrai, prend pour modèle de ses ***Trois Grâces*** du Musée de Chantilly (fig. 308), le groupe antique de la cathédrale de Sienne (fig. 309). Les formes plus opulentes qui changent en femmes les jeunes filles antiques

n'en sont pas moins modelées d'après le même type. Enfin, au plafond de l'escalier de la Pinacothèque communale de la ville de Castello, une

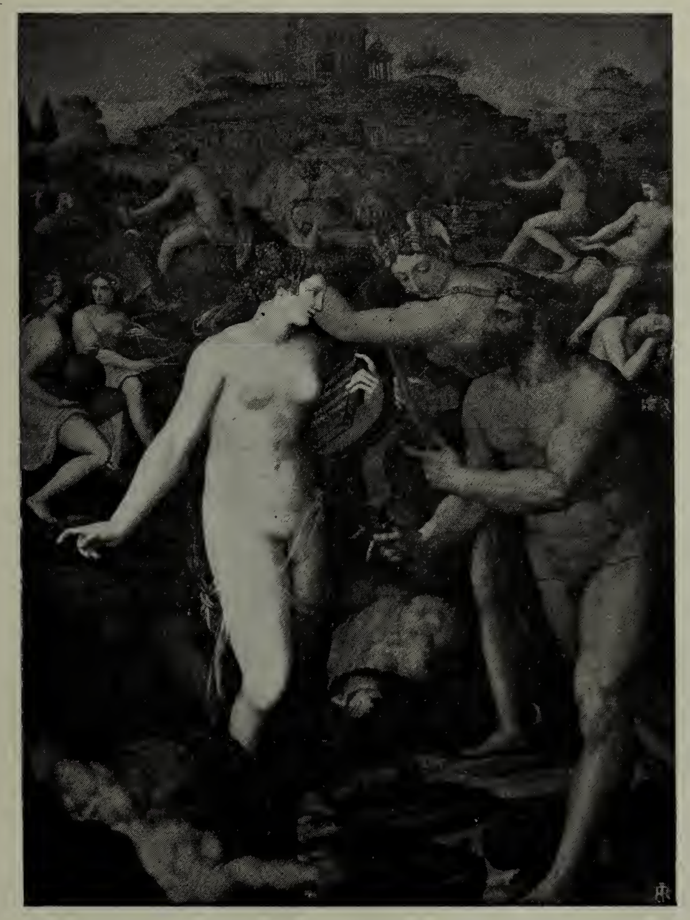


Fig. 306. — Hercule couronné par les Muses. (Bronzino.)
(Florence. Galerie des offices.)
(Phot. Brogi.)

figure nue portant de la main gauche un petit orgue reproduit presque trait pour trait la Vénus de Cnide : la tête seule recherche la joliesse mo-

derne, mais les pieds montrent, dans le retroussis du cinquième orteil, une forme essentiellement grecque (fig. 310).

Les découvertes qui se sont succédé aux siècles suivants jusqu'à nos jours n'ont point modifié ce sentiment d'admiration générale. Mais il appartenait à quelques historiens d'art de notre époque de chercher à en remonter le courant.

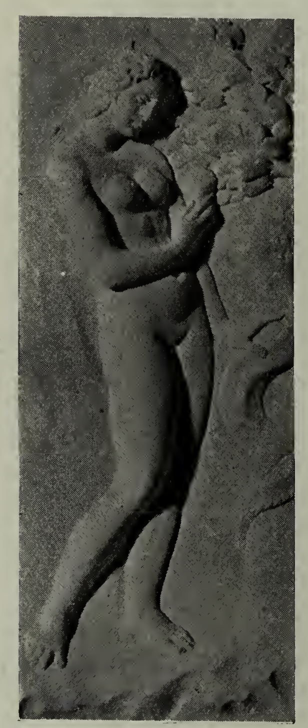


Fig. 307. — Ève. Bas-relief de Jacopo della Quercia. *(Bologne. Porte de S. Petronio.)* *(Phot. dell' Emilia Bologna.)*

Étudiant les marbres du Parthénon, un élève (1) d'un éminent archéologue danois s'avisa que les célèbres Parques de Phidias, admirées jusque-là sans réserve, n'avaient de féminin que le costume et que, dans l'art grec, la femme n'était désignée comme telle que par des détails extérieurs, accessoires. Elle aurait, sous d'autres vêtements, les mêmes proportions que les personnages virils et ne s'en distinguerait *par aucun trait physique essentiel*.

Un archéologue français, Gabriel Leroux (2), adopte ces théories, pour le moins singulières, qu'il semble considérer comme une trouvaille capitale au point de vue de l'histoire de l'art. « Cette thèse, dit-il, est non seulement peu contestable, mais d'une portée beaucoup plus générale que le livre (du savant danois) ne semble l'indiquer. » Et il déclare que, dans son goût inné pour la figure humaine, l'art grec de la grande époque n'a pas fait une part égale aux représentations des deux sexes. Il aurait voulu les conformer les unes et les autres à un commun idéal représenté par le type viril. Il concède toutefois que les déesses du Parthénon sont remplies de majesté physique, de nonchalance superbe, de force surhumaine, suprême

(1) Peteer Hertz, élève de Marius Lange.
(2) « A propos d'un livre récent », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1908, t. II, p. 386.

épanouissement de la santé et de la vie. Mais qu'auraient-elles de la grâce féminine, alors que comme l'Athéna de Pergame, elles pourraient, d'un geste, sans effort, terrasser un géant? La conclusion, bien faite pour nous surprendre, est que l'art classique, celui du cinquième et du quatrième



Fig. 308. — Les trois graces de Raphael.
(Chantilly. Musée Condé.)
(Phot. Giraudon.)

siècle, « n'a pas aperçu ou n'a pas apprécié chez la femme le trait particulièrement féminin ».

Exception est faite pour l'art préclassique, l'art minoen. Mais il faut arriver jusque sous les successeurs d'Alexandre pour voir l'art grec considérer le modèle féminin dans un tout autre esprit. Car, ajoute cet auteur, « ce qu'il s'attache à exprimer, c'est précisément ce qui s'oppose en lui à la

nature athlétique : la grâce svelte et frêle, l'élégance affinée, la langueur... » Et le summum de l'idéal féminin serait « cette danseuse de Pergame, l'un des trésors du Musée de Constantinople, svelte et frémissante sylphide qui semble à peine effleurer le sol du bout de ses tout petits pieds. »



Fig. 309. — Groupe antique des trois graces.
(Cathédrale de Sienne.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Est-il donc vrai que l'art grec, qui a donné du type viril une si magnifique figure, n'a pas su reproduire la femme?

La question est aujourd'hui posée. Elle vaut d'être résolue. Peut-être les notions de morphologie récemment acquises nous aideront-elles dans la solution de ce problème captivant au premier chef?

Il faut dire que les extraordinaires théories des auteurs que nous venons

de citer n'ont pas toujours été admises dans leur généralité. Toutefois, des historiens d'art parmi les meilleurs en ont retenu l'esprit et accepté d'importants fragments.

C'est ainsi que récemment un historien d'art justement apprécié, M. Lechat, dont l'opinion fait autorité en matière d'art grec, admet sans con-



Fig. 310. — La Musique.
(Pinacothèque de Castello.)
(Phot. Brogi.)

teste l'influence de l'idéal athlétique, du couros « nu », sur la construction de la coré toujours vêtue, influence dont il attribue la prépondérance à l'exclusion de la femme de la palestre et du stade, retenue qu'elle était au gynécée, dit-il, par ses devoirs de jeune fille, d'épouse et de mère, ce qui n'est d'ailleurs pas exact tout au moins pour les jeux de Sparte, ainsi que nous le verrons plus loin.

Il en conclut que « la femme, dans la sculpture grecque archaïque, est *très homme* pour ce qui regarde sa charpente et les formes de son corps ». Il ne craint pas d'ajouter : ce caractère, « nous le verrons survivre à l'archaïsme, et nous le retrouverons, à travers tous les progrès de l'art, jusqu'à la fin du cinquième siècle ».

Fig. 311.
Jeune fille d'Elis victorieuse a Olympie. (Marbre du Vatican.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.

Nous voyons même, sous la plume de ce critique à l'esprit averti, au goût si sûr, une épithète péjorative qu'on s'étonne d'y rencontrer. « Sur ce corps *hommasse*, dit-il, la femme porte des vêtements et en cela réside l'intérêt principal de la figure ».

Toutefois notre auteur ne suit pas les inventeurs de cette théorie au delà du cinquième siècle. La plus importante annexion, suivant lui, dont la sculpture devait accroître son domaine au quatrième siècle, est celle du corps féminin, et il loue en termes exaltés l'œuvre de Praxitèle « donnant à la statuaire de la Grèce et du monde un type de femme très différent des Olympiennes drapées d'auparavant, la femme vraiment femme, tout animée de féminin, la femme de chair et de charme ».

Y a-t-il vraiment opposition si complète entre le type féminin de Praxitèle et celui créé au siècle précédent par Phidias? Nous verrons plus loin qu'il y a, au contraire, directe filiation. Mais pour l'instant continuons notre exposé.

Il semble que les auteurs dont il vient d'être question se soient fait de la femme, au point de vue physique, une idée peut-être charmante, sensuelle même, mais étroite, en dehors de laquelle il n'est point de salut. Comme ces artistes qui n'ont qu'une figure dans leur esprit et, même en présence de la nature, ne peuvent s'en délivrer, la reproduisant toujours la même dans leurs œuvres, ils ne voient la femme que sous un seul aspect; ils ne s'en font qu'une idée, ils n'en ont qu'une seule

image dans leur cerveau, puisée vraisemblablement dans la vue des œuvres d'art modernes, ou mieux des chefs-d'œuvre si séduisants du dix-huitième



Fig. 312. — Abondantes localisations graisseuses.
(D'après un dessin inédit.)

siècle, nymphes captivantes sorties des mains de Boucher, de Fragonard ou de Clodion.

La raison invoquée pour cette sorte d'éclosion du nu féminin véritable

au quatrième siècle serait l'étude du modèle nu dans l'atelier. Suivant Lechat, la courtisane Phryné, posant nue pour sa célèbre Vénus, aurait joué près de Praxitèle « le rôle d'une Cristina auprès d'un Tiépolo, ou d'une Alice Ozy auprès d'un Chassériau. » Ces rapprochements n'échappent point

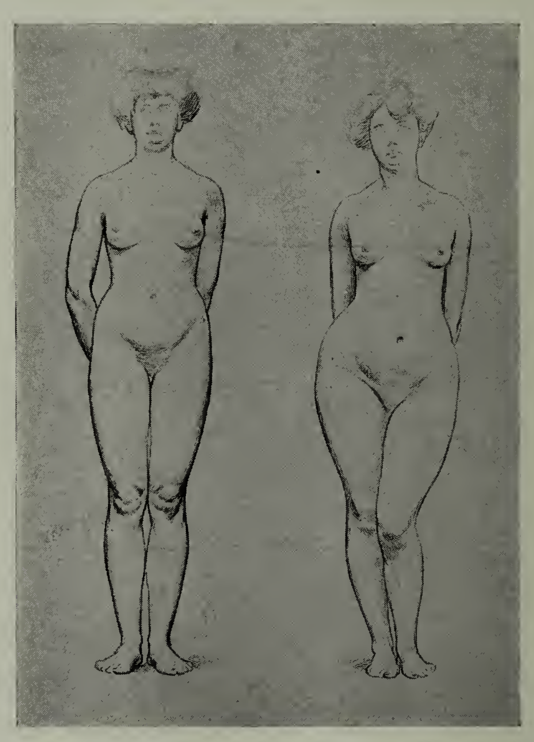


FIG. 313. — DIAMÈTRES TRANSVERSES DU TORSE CHEZ LA FEMME.
EXEMPLES DE BASSIN LARGE ET DE BASSIN ÉTROIT.
(D'après vol. II, pl. IX.)

à la règle qui dit toute comparaison boiteuse. N'y a-t-il pas là méconnaissance des conditions qui présidèrent à la réalisation artistique de la forme féminine dans l'antiquité et dans les temps modernes?

Le génie grec était trop ouvert aux formes plastiques pour avoir besoin, même au temps de l'archaïsme, de la nudité intégrale pour la réalisation

du type féminin, alors que ce « nu » de la femme était constamment sous les yeux, à peine voilé par d'amples et légers vêtements, le plus souvent ouverts sur le côté, dans toutes les circonstances de la vie, à la maison comme sur la place publique, où le plein air remplaçait avantageusement l'atelier.



Fig. 314. — Exemple de bassin incliné. (D'après vol. II, pl. XL.)



Fig. 315. — Exemple de bassin droit. (D'après vol. II, pl. XXXIX.)

Tout le monde est d'accord pour reconnaître dans l'amour de l'athlétisme et dans la fréquentation des gymnases où les jeunes gens s'exerçaient, complètement nus, à tous les genres de sport, la cause première de la création de ce type viril qui, lentement élaboré, au cours du quatrième siècle, dans la longue série des Apollons archaïques, mieux dénommés aujourd'hui des couroi, aboutit, entre les mains des grands artistes du cinquième siècle, à ces formes solides et harmonieuses dont le Doryphore de

Polyclète réalise la plus magnifique synthèse, formes expressives d'un idéal qui, sous de légères variantes dues aux influences de lieux et d'écoles, persisteront jusqu'à la fin de l'art grec.

Il en a été de même pour la figuration de la femme, et un parallélisme peut s'établir, *mutatis mutandis,* entre le type viril et le type féminin.

« A Sparte, dit Taine, les jeunes filles ont des gymnases et s'exercent comme les garçons, nues ou en courte tunique, à courir, à sauter, à jeter le disque et la lance; elles ont leurs chœurs; elles figurent dans les gymnopédies avec les hommes. Aristophane admire, avec une nuance de raillerie athénienne, leur fraîche carnation, leur florissante santé, leur vigueur un peu brutale ». Une statue en marbre du Vatican nous montre une jeune fille d'Élis court vêtue, victorieuse à la course (fig. 311). Mais il y a lieu de distinguer entre la constitution même de l'homme et celle de la femme, car si la morphologie de l'homme, composé surtout d'os et de muscles, est une, la morphologie de la femme, chez laquelle un nouvel élément, le tissu adipeux, intervient, est multiple (fig. 312). D'où plusieurs types féminins, d'aspect très différent.

Fig. 316. — Type de bassin droit avec projection en avant du pubis se rapprochant de la Vénus antique mais avec des caractères, voussure dorsale, hyperextension du genou, qui se rapprochent du type Renaissance.

Nous savons, par exemple, que le rapport entre les diamètres transverses des épaules et des hanches compte au nombre des grands traits morphologiques qui différencient les sexes, le diamètres des épaules l'emportant sur celui des hanches d'une façon notable chez l'homme, pendant que, chez la femme, ces deux diamètres tendent à se rapprocher au point de s'égaler quelquefois, ou même, fort rarement il est vrai, d'intervertir leurs dimensions (fig. 313).

Le développement moindre du thorax chez la femme, joint à une plus grande largeur du bassin, contribue à créer entre le torse de la femme et celui de l'homme une différence saisissante au pre-



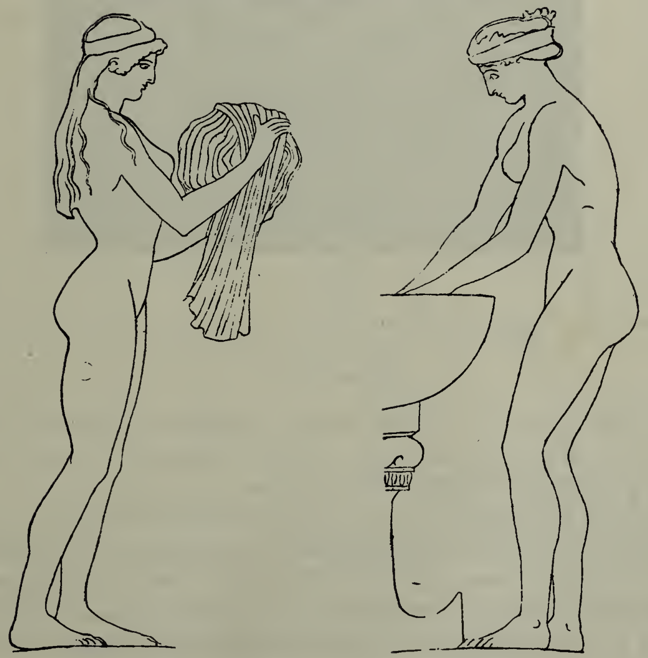


FIG. 317, 318 ET 319. — STAMNOS DE MUNICH.

Bassin incliné avec ensellure lombaire.

(D'après A. FURTWAENGLER und R. REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei Auswahl hervorragender Vasenbilder*.)

mier coup d'œil, consistant dans une inégalité flagrante, dans les deux sexes, entre la moitié supérieure ou thoracique et la moitié inférieure ou abdominale, l'homme l'emportant par le volume de la première et la femme par celui de la seconde (voy. vol. II, p. 151).

Or l'art grec classique s'est attaché à réduire ces différences de dimension autant que pouvait le comporter la différenciation des sexes, et il n'a pas dépassé la mesure. L'on sait, en effet, qu'il existe sous ce rapport de grandes variations individuelles. Les femmes aux larges épaules et au



Fig. 320.
Naissance de Vénus. (Bas-relief du trône Ludovisi.) Seins dirigés en dehors.
(Rome. Musée Ludovisi.)
(Phot. Alinari.)

bassin moyennement développé ne sont pas rares et elles n'en ont pas moins avec cela tout le charme des attributs féminins. Bien peu, pour qui sait voir, méritent l'épithète d' « hommasse ».

C'est donc bien dans la nature, autour de lui, que l'art grec a puisé les traits dont il a composé son type. Mais il a su choisir ceux qui s'accordaient avec l'idéal que, dès ses débuts, il s'est fait des formes de la femme, idéal très noble et très élevé. C'est pourquoi il a négligé l'ample développement sensuel des hanches pour doter ses déesses d'épaules d'athlètes et de thorax de héros.

Ce parti pris a pu en imposer aux observateurs dont nous avons parlé en commençant. Mais il faut bien savoir que les différences morphologiques

entre l'homme et la femme ne résident pas seulement dans les proportions en hauteur ou en largeur des différentes parties du corps. Il y a dans la qualité, la nature et la répartition des tissus, des différences capitales qui se traduisent par des formes spéciales plus délicates à apprécier peut-être, mais dont le rôle n'en est pas moins important. La femme n'a pas que le seul privilège de la minceur et de la gracilité. De puissantes épaules, une large poitrine peuvent revêtir des caractères très féminins, de même qu'avec une ampleur modérée du bassin, le modelé du ventre, des reins et des fesses peut avoir un accent qui n'appartient qu'à elle. Les Grecs, qui étaient passés maîtres dans la connaissance des formes du corps humain et de ses infinies variétés, ont négligé de parti pris, dans la constitution du type féminin, les accents plus ou moins grossiers résultant des différences de proportion. Ils connaissaient bien d'autres caractères que présentait autour d'eux la nature et dont ils pouvaient faire état.





Fig. 321 et 322.
Seins tournés en dehors. Hydrie.
(Musée de Naples.)
(D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei Auswahl hervorragender Vasenbilder.* T. I, pl. XXXIV.)

La nature, aujourd'hui comme autrefois, est la mine féconde où les artistes doivent puiser leurs inspirations et leurs modèles.

« Applique-toi à observer la nature, dit Albert Durer à son élève, ne te figure pas trouver mieux toi-même, car alors tu ferais fausse route. »

En ce qui concerne la variété de la forme féminine, rien n'est à inventer

en dehors de ce qui est dans la nature. Les Grecs n'ont point suivi une autre méthode.



Fig. 323. — Deux exemples de seins dirigés en dehors.
(Saint-Pétersbourg. Psykter d'Euphronios.)
(D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei Auswahl hervorragender Vasenbilder*. T. II, pl. LXIII.)

Pendant que nous avons eu l'honneur d'enseigner l'anatomie à l'École des Beaux-Arts, les nombreux modèles que nous avons pu étudier nous ont montré l'infinie variété de la forme féminine (fig. 313, 314 et 315). Nous lui avons consacré un volume et, de trois d'entre elles plus particulièrement définies, nous avons composé un groupe de marbre qu'on pourrait prendre de loin pour les trois Grâces, mais qui n'est que le rapprochement de trois types féminins pris dans la nature et reproduisant l'idéal qui a régné à trois grandes époques de l'art (voy. vol. II, pl. 59, 60 et 61). La figure du centre est consacrée à la forme antique, celle de gauche reproduit les traits chers à la Renaissance et celle de droite montre les formes que les artistes contemporains ont souvent données à la femme d'aujourd'hui.

Or, chose curieuse, ces trois types existent simultanément dans la population féminine que nous coudoyons, rarement il est vrai à l'état de pureté absolue; mais si les traits en sont parfois épars, il est aisé de les reconnaître.

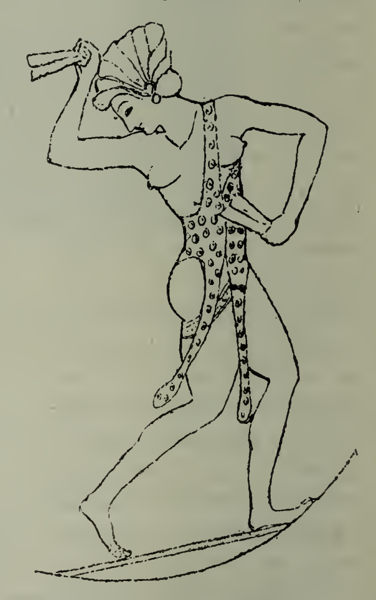


Fig. 324. — Coupe d'Epicker.
(Musée britannique.)
(D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei Auswahl hervorragender Vasenbilder*. Vol. II, pl. LXXIII.)

Il en était certainement de même autrefois, car l'antiquité elle-même n'est pas si éloignée de nous que la morphologie humaine ait pu se modifier dans les deux ou trois millénaires qui nous en séparent.

Le type antique est comme la règle, la norme des formes féminines dont s'écartent en sens différents et même opposés les deux autres sous l'action de causes secondaires, qui relèvent de la pathologie, ou même de la mode et des vêtements. Ainsi s'avère la supériorité de la conception antique qui, au milieu de la multiplicité des formes que lui offrait la nature, a su retenir et grouper les traits de vérité, de pondération, de noblesse qui y étaient répandus pour en composer une image de charme et de grâce en même temps que de force et de santé.



Fig. 325. — Seins dirigés en dehors. Amphore de Würzburg. Style d'Euthymides.

(D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei Auswahl hervorragender Vasenbilder.* Vol. II, pl. CIII.)

Ce type répond à celui de la grande époque classique de l'art grec qui comprend Phidias et Praxitèle. Il nous a été donné de le rencontrer une fois dans la nature presque à l'état de pureté, parmi les humbles modèles de profession qui se présentaient à notre examen. Je souhaite à ceux qui ont qualifié d' « hommasse » ce nu féminin de faire semblable rencontre. Peut-être alors comprendront-ils qu'à toutes les époques, même à ses débuts, l'art grec a compris et su apprécier « le trait essentiellement féminin ».

L'art grec a si bien eu connaissance des variétés multiples de la forme féminine, qu'avant que ne soit fixé par Praxitèle le type féminin, comme le type viril l'avait été par Polyclète, on trouve sur les corés de l'Acropole et sur de nombreuses peintures de vases (fig. 318 et 319) un trait qu'on ne voit point dans la formule définitivement fixée, je veux parler de cette ensellure lombaire, caractéristique d'une orientation spéciale du bassin qui fait plus particulièrement partie du type féminin moderne (fig. 317, 318 et 319).

Cherchons maintenant comment s'est constitué, parallèlement à celui du couros, le type féminin et contentons-nous de marquer de quelques jalons son évolution aux différentes périodes de l'art grec.

Dès le début, le couros a toujours été figuré complètement nu, pendant

que la coré est toujours vêtue, mais il faut ajouter qu'à peu d'exceptions près, ces vêtements suivant, dans la période archaïque, la mode ionienne, sont, malgré la complexité des pièces dont ils se composent et les nom-



Fig. 326. — Core de l'ancien Parthénon.
(Athènes. Musée de l'Acropole.)
(Phot. Alinari.)

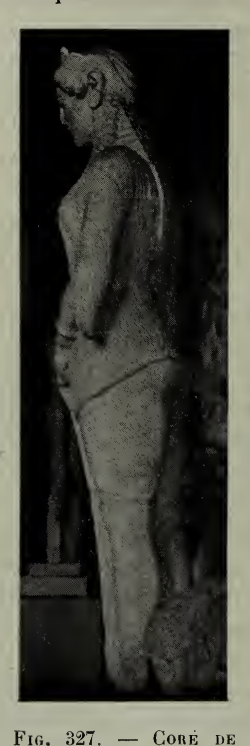


Fig. 327. — Coré de l'ancien Parthénon (profil).
(D'après un moulage du musée du Louvre.)



Fig. 328. — Coré de l'ancien Parthénon.
(Athènes. Musée de l'Acropole.)
(Phot. Alinari.)

breux plis qu'ils présentent, étroitement appliqués sur le nu dont ils laissent apparaître les grandes lignes.

Dans les plus anciennes figures, sur les xoana primitifs, le sexe n'est nullement indiqué, même sur l'ex-voto de Nicandra, copie en marbre du xoanon de bois, la poitrine est plate et le torse n'appartient à aucun sexe (fig. 22).

Lorsque le sculpteur se préoccupe un peu plus de la vérité, il commence par affirmer le sexe féminin en taillant sur la poitrine deux saillies géométriques très distantes l'une de l'autre et destinées à figurer les seins. Dans la suite, ces saillies mammaires se perfectionnèrent par un modelé de plus en plus savant et en se rapprochant de la ligne médiane. M. Salomon Rei-



FIG. 329. — STÈLE FUNÉRAIRE DE PHILIS.
(Musée du Louvre.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

nach y chercha un indice chronologique, c'est-à-dire un signe permettant de classer dans le temps les diverses statues féminines. Ayant observé que, dans les figures de femmes de l'art grec, la distance entre les seins comparée à leur diamètre était fort variable, il conclut, de l'examen de statues dont la date était connue, qu'il n'y a pas eu changement brusque, mais évolution, et que l'intervalle entre les seins a diminué progressivement dans la sculpture grecque entre 480 et 350 avant J.-C.

Cette intéressante question vaut d'être étudiée anatomiquement. Les seins sont enfermés dans une sorte de loge aponévrotique rattachée en haut à la clavicule par un prolongement dont la longueur relative détermine la situation en hauteur de l'organe, soit le sein haut placé, soit le sein bas placé; mais latéralement aucune disposition anatomique ne fixe les seins et leur écartement est simplement fonction de leur volume et du développement du thorax. En effet, les seins très écartés l'un de l'autre sont généralement petits et les seins qui se touchent sont toujours volumineux. Et l'on comprend aussi que l'assiette plus ou moins large que leur fournit la cage thoracique joue un rôle important. Mais l'examen des œuvres nous montre qu'il faut également faire intervenir un autre élément qui consiste dans la forme et surtout dans l'orientation du sein. On y voit en effet des seins coniques complètement dirigés en dehors et comme plantés sur les parties latérales du thorax.



Fig. 330. — Athéna. Plaque de bronze découpée.
(Athènes. Musée national.)
(Phot. Alinari.)

La Vénus sortant de l'onde du bas-relief Ludovisi (fig. 320), attribuée à la première moitié du cinquième siècle, nous offre un bel exemple de cette disposition que l'on retrouve sur plusieurs peintures de vase de la même époque (fig. 320 à 324).

Je rappellerai ici les remarquables statues féminines contemporaines de l'ancien Parthénon de Pisistrate détruit par les Perses (fig. 326). Elles marquent une date dans l'histoire de l'archaïsme. Si elles montrent dans le corps une certaine roideur, il ne faut pas oublier qu'elles sont contemporaines (deuxième moitié du sixième siècle) de couroi dont les membres n'offrent pas plus de souplesse.

Sous ce luxueux vêtement qui les couvre, collé au nu, se révèle l'élégante silhouette féminine. Les épaules sont larges sans exagération et, sur cer-

taines, les lignes du bassin dessinent leurs courbes harmonieuses avec les hanches ressorties et la rondeur des cuisses. La face postérieure montre l'ensellure des reins et la saillie callipyge (fig. **326** et **327**), traits bien féminins qu'on retrouve sur certaines peintures de vase et qui appartiennent au type moderne, ainsi que je l'ai déjà signalé.

Vers la fin du sixième siècle, les écoles ioniennes d'Asie Mineure ont



Fig. 331. — Sacrifice a Athéna. Relief votif.
(Athènes. Musée de l'Acropole.)
(Phot. Giraudon.)

reproduit en bas-relief ce même type féminin. Au monument des Harpyes, à Xanthos en Lycie, on voit sur la face occidentale, qui est la mieux conservée, cinq personnages féminins vêtus à la mode ionienne (fig. 303). Deux de ces femmes sont assises sur des trônes aux deux extrémités de la frise. Elles se distinguent, surtout celle de gauche, par un ample développement des épaules et de la poitrine, caractères déjà signalés. Trois jeunes filles se dirigent vers celle de droite lui apportant, en guise d'offrandes, un pavot, une fleur et un œuf. Malgré des proportions courtes et un peu massives,

malgré aussi le volume des extrémités, ces figures dont les lignes dessinent en avant le contour de la poitrine et se modèlent en arrière sur les saillies de la partie postérieure du torse et de la jambe, ne manquent pas d'une certaine élégance et rappellent les statues de l'Acropole d'Athènes.

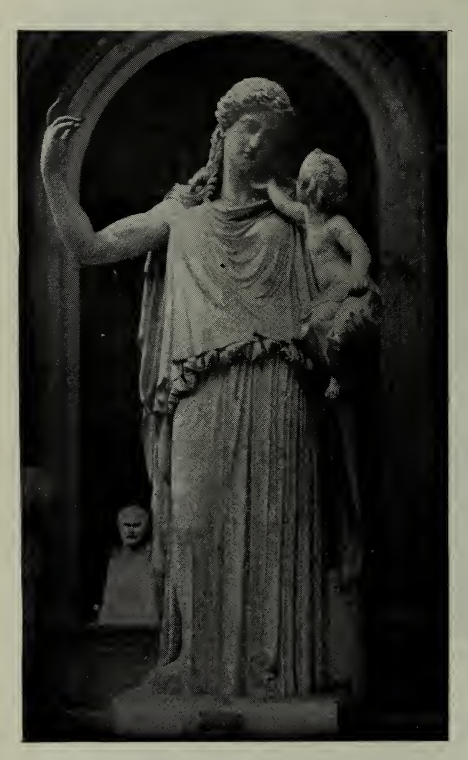


Fig. 352 — Eirene et Ploutos.
D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.

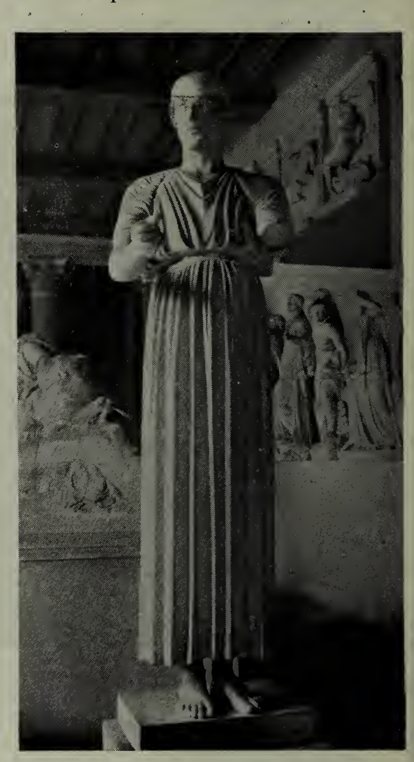


Fig. 333. — Aurige vainqueur.
(Musée de Delphes.)
(D'après le moulage de l'École des Beaux-Arts.)

La stèle funéraire de Philis (fig. 329) trouvée à Thasos, sur laquelle la défunte est représentée assise, tenant sur ses genoux un coffret contenant des bijoux, reproduit le même type féminin, mais avec un faire plus habile, souple et large, bien que les mains conservent encore des proportions un

peu fortes. Il en est de même du fragment d'une stèle funéraire trouvé à Pharsale (fig. 283), aujourd'hui au Musée du Louvre et représentant deux jeunes filles échangeant des cadeaux. En dépit de l'archaïsme qui se manifeste encore dans la régularité rigide des plis, dans la coupe des yeux, figurés de face, Collignon loue le talent de l'artiste qui a su résoudre avec un rare bonheur un problème difficile, celui de l'agencement des mains dans un étroit espace. « Ces trois mains ont chacune leur mouvement



Fig. 334. — Les Parques. Fronton oriental du Parthénon.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

propre observé avec une singulière justesse. » Mais il y a lieu de faire remarquer d'autre part le volume un peu fort et le modelé un peu lourd des avant-bras.

Les bas-reliefs de Thasos au Musée du Louvre, montrant Apollon et les Nymphes, rappellent également les œuvres ioniennes (fig. 509). On les attribue au commencement du cinquième siècle. La roideur des plis des vêtements les rattache encore à l'archaïsme, mais il faut noter sur la figure d'Apollon qui tient la lyre, la flexion de la jambe gauche qui révèle la première tentative pour représenter la station hanchée. Quant aux figures

féminines vues de profil, s'il y a lieu de reconnaître dans celle de gauche les signes des proportions massives relevées jusqu'ici, les trois figures de



Fig. 335. — Niobide.
(Rome.)
(Phot. Anderson.)

droite, au contraire, se distinguent par des proportions élancées, qu'accompagne la petitesse relative des têtes et des extrémités.

Dans la sculpture en bas-relief, les Attiques se rattachent manifestement à la tradition ionienne. Une petite plaque de bronze en relief avec dorure,

au Musée de l'Acropole, représente Athéna (fig. 330). Collignon y note le jet élégant des draperies, les proportions élancées du corps, la pureté des contours de ces membres aux fines attaches, le type du visage qui rappelle l'Égypte avec ses yeux obliques et son profil un peu arqué.

Il nous semble difficile de ne pas retrouver encore une réminiscence



FIG. 336, 337 ET 338. — VÉNUS DE L'ESQUILIN.

(Rome.)

(D'après une réplique en marbre de l'École des Beaux-Arts.)

d'Égypte dans ce bas-relief votif trouvé sur l'Acropole et représentant une scène d'offrande à Athéna (fig. 331). Cette grande déesse au profil caricatural, à l'allure dégingandée, au torse étroit avec les cuisses volumineuses, la saillie du ventre et des fesses ne rappelle-t-elle pas, avec une expression atténuée, ces étranges figures de l'art sous le pharaon Koniatou à Tel-el-Amarna?

L'artiste athénien, en effet, était bien fait pour comprendre ce que cette école égyptienne, éphémère d'ailleurs, malgré l'exagération caricaturale

des formes, avait de souple et de gracieux trahissant malgré tout la recherche de l'élégance.

Lorsque le péplos dorien revient à la mode, le type féminin est plus sévère, ainsi qu'on le voit aux frontons d'Olympie. Le nu se dessine moins complètement. Mais sous les longs plis rigides, la femme ne se montre pas moins, ainsi que le prouvent les danseuses d'Herculanum, l'Eiréné de

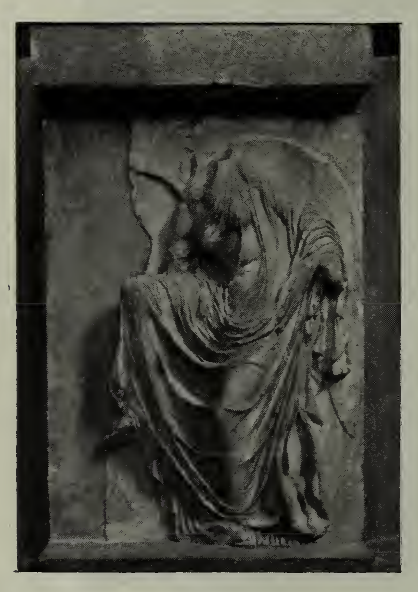


Fig. 339. — Niké de la balustrade du temple d'Athéna Niké.
(Athènes. Musée de l'Acropole.)
(Phot. Alinari.)



Fig. 340. — Niké de la balustrade du temple d'Athéna Niké.
Athènes. Musée de l'Acropole.)
(Phot. Alinari.)

Képhisodote (fig. 332) et nombre de statues de la même famille. Qu'on les compare à l'Aurige de Delphes (fig. 333), également vêtu de longs tuyaux rigides, et l'on découvrira aisément sous quels plis se cache le corps féminin.

L'Amazone de Polyclète, si célébrée dans l'antiquité, reproduit le type au puissant thorax avec exagération de la vigueur musculaire, comme il convenait à une guerrière (fig. 132).

Mais aux frontons du Parthénon, les figures de déesses et en particulier le groupe des Parques (fig. 334), atteignent à une perfection qui a provoqué l'admiration universelle. « Comment louer (ces œuvres), dit un auteur, en termes dont l'insuffisance ne soit pas une trahison. » J'ai vu de grands artistes en extase devant ces épaules charnues, ces poitrines si parfaites, ces corps entiers si souples, aux formes si amples et si gracieuses à



Fig. 341. — Groupe des trois Graces.
Dans le fond, Eiréné et Ploutos, danseuse d'Herculanum.
(Cour vitrée de l'École des Beaux-Arts.)

la fois sous les mille plis des légères draperies qui les moulent. Avec quelle perfection n'a pas été rendue la double nature de ces figures, déesses par la puissance et la beauté des formes, femmes par le naturel, l'abandon de la pose et la délicatesse du modelé. Et j'ajouterai, sûr de n'être pas contredit par les artistes, que jamais l'idéal féminin n'a atteint aussi haut.

Ces délicats modelés, une statue féminine plus qu'à demi nue, fait rare pour l'époque, la Niobide de Rome (fig. 335), nous permet de les apprécier à découvert. Elle appartient au milieu du cinquième siècle. A côté des traits

qui la rapprochent du type viril, thorax bien développé, modelés musculaires puissants, isolement de la saillie des flancs, on peut relever nombre de signes qui sont bien de la femme. La partie antérieure du cou est modelée de façon exclusivement féminine avec l'absence de la pomme d'Adam



Fig. 342.
Vénus de Cnide de Praxitèle.
(Vatican.)
(D'après une photographie appartenant à M. S. Reinach.)



Fig. 343.
Vénus de Cnide de Praxitèle
(profil.)

et la saillie du corps thyroïde. Je ne parle pas des seins hémisphériques munis de mamelons bien étudiés. Mais le ventre doit surtout retenir l'attention. Loin d'être plat, comme l'a dit un auteur, il trahit l'accumulation graisseuse caractéristique de la région, chez la femme, par un ombilic profond et par le relief sous-ombilical si spécial. Enfin le creux de l'aisselle,

découvert par la position du bras droit, n'a pas la sécheresse du type viril, et le pli de l'aine est traversé par les plis cutanés doublés de graisse fréquents chez la femme.

On voudra bien excuser les termes techniques de cette description, mais ils étaient nécessaires pour bien montrer que les Grecs qui, à cette époque, représentaient plus volontiers la femme vêtue, n'en connaissaient pas moins le nu jusqu'à en figurer les modelés les plus délicats. Si l'on peut attribuer à la même époque, avec M. S. Reinach, Lechat et d'autres auteurs, la Vénus dite de l'Esquilin (fig. 336), notre opinion sera confirmée par ce corps jeune, solide et souple à la fois où le thorax bien développé s'accompagne de signes féminins bien caractéristiques.



Fig. 344. — Omphale.
(Paris. Galerie particulière.)
(D'après *la Revue de l'Art ancien et moderne.*)

La Vénus génitrix (fig. 142) du Musée du Louvre cache à peine, sous ses vêtements tellement adhérents au corps qu'on les dirait d'étoffes mouillées, le nu puissant en honneur à cette époque, et qui se rapproche des déesses du Parthénon. C'est encore le même nu sous les draperies d'Eurydice du bas-relief d'Orphée, Eurydice et Hermès. Il en est de même du bas-relief si prisé de la stèle d'Hégéso au Céramique à Athènes.

Mais voilà qu'au temple de la Victoire aptère, ce type un peu lourd tend à s'affiner (fig. 339). Sous les traits des Victoires de la frise de la balustrade que Phidias a pu connaître (fig. 340), la forme féminine se fait légère et gracieuse, évoluant vers une convention nouvelle qu'il sera donné au quatrième siècle de définir. Rien de plus jeune et de plus charmant que cette Victoire qui se présente de profil, légèrement renversée en arrière, la poitrine proéminente et les reins creusés. Et que dire de celle qui, vue de trois quarts, se penche pour rattacher

sa sandale et laisse voir, sous la draperie légère, les jeunes seins haut placés et le long torse mince et souple. Le groupe des trois Grâces mérite aussi notre admiration (fig. 341).

Cette rapide revue de quelques-unes des œuvres féminines de l'archaïsme et du cinquième siècle nous montre l'unité de la conception et l'évolution



FIG. 345, 345 *bis* ET 345 *ter*. — VÉNUS CALLIPYGE (FACE, DOS ET PROFIL). *(Naples. Musée nat. (Phot. Brogi.)*

progressive vers un type, un peu différent en surface pourrait-on dire, mais dont les traits fondamentaux déjà fixés subsistent.

En somme, on ne doit au quatrième siècle aucune innovation radicale. Comme Phidias et Polyclète ont reçu de leurs prédécesseurs les formes du couros, qu'ils n'ont eu pour ainsi dire qu'à mettre au point pour réaliser la splendide image du type viril qui a conquis l'art grec et ne s'est guère modifiée dans la suite, de même Praxitèle est venu à son heure pour recueillir les traits déjà formulés par ses devanciers et son génie a fait le reste.

Il n'y a point abîme entre le cinquième et le quatrième siècle, mais évolution continue. Le corps féminin n'a pas été, ainsi qu'on l'a dit, l'absolue conquête du quatrième siècle. Nous avons montré que les Grecs le connaissaient, que dès les débuts, les jeux du stade où les jeunes filles paraissaient nues comme les jeunes garçons ou même la fréquentation journalière de



Fig. 346. — Torse de Vénus.
(Musée de Naples.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.

corps à peine voilés par d'amples et légères draperies les avaient initiés à ces formes qu'ils n'avaient pas su, du premier coup, pas plus que dans les couroi, reproduire dans la plénitude de leur idéal. Il était donné à Praxitèle de le réaliser dans sa nudité complète, cet idéal conçu, entrevu, préparé pendant deux longs siècles, et la Vénus de Cnide parut. On a dit qu'elle était la première Vénus entièrement dépouillée de ses voiles. Nous avons vu que ce n'est pas tout à fait exact. Mais lorsqu'elle sortit des mains

du sculpteur, elle répondait à l'attente de tout un peuple. Jamais on ne vit succès plus grand. Elle inspira toute une littérature d'épigrammes. L'enthousiasme de ses admirateurs ne connut pas de bornes, et de nombreux pélerins faisaient tout exprès le voyage de Cnide pour la contempler.



FIG. 347, 348 ET 349. — VÉNUS ANADIOMÈNE.
(Rome. Musée du Vatican.)

Les écrivains grecs la louent plus qu'ils ne la décrivent. Seules quelques lignes de Lucien la dépeignent sommairement : « Toute sa beauté, dit-il, se laisse voir à découvert; aucun voile ne la dissimule, d'une main seulement elle cache furtivement sa pudeur. »

La célébrité de cette statue a été la cause du grand nombre de copies

qui peuplent aujourd'hui nos musées. La réplique qui peut inspirer le plus de confiance est celle du Vatican (fig. 342 et 343). Il est vrai que la partie inférieure de la statue a été recouverte d'une draperie métallique qui peut s'enlever. Mais les excellentes photographies, face et profil, qui ont été faites d'après le moulage exécuté sur la statue déshabillée, nous permettent d'en juger.



Fig. 350. — Exemple de localisations graisseuses abondantes autour du bassin. (D'après un dessin inédit.)

Dans l'esprit de l'artiste, l'idée du bain justifie la nudité de la déesse. Elle est surprise, au moment où, près d'y entrer, elle a déposé sur un vase à parfums le vêtement qu'elle vient de quitter et, d'un geste instinctif de la main droite, elle couvre sa pudeur. Ce n'est pas le geste de la Vénus pudique que nous montrera plus tard la Vénus de Médicis, suivant le rythme des anciennes idoles orientales. Ce geste appartient à Praxitèle et il est comme une forme de transition.

De proportions élancées, la Cnidienne n'est pas loin de mesurer huit têtes dans sa hauteur. La taille s'affine, mais les épaules et le thorax conservent la belle ampleur des œuvres précédentes dont elle constitue une suite et comme le splendide épanouissement. Sur le profil, on constate la saillie sous-ombilicale dont les caractères si spéciaux ont été déjà nettement précisés sur l'abdomen de la Niobide de Rome, bien qu'avec moins de franchise et d'accent. Le mont de Vénus, comme projeté en avant, acquiert une grande importance et nous avons vu plus haut comment cette région gagne encore en hauteur.

La figure, légèrement penchée en avant, inaugure un mouvement qui sera désormais celui de toutes les Vénus et dont la conséquence est d'accentuer le pli de la taille en avant, pendant qu'en arrière la suppression de la cambrure des reins donne à toute la région plus de simplicité et de

délicate harmonie. Tous les accents de détails, les plis accessoires sont supprimés. Seules subsistent les fossettes lombaires dont l'isolement accentue alors l'intérêt. Lucien en parlera en ces termes : « Qui pourrait exprimer le doux sourire de ces deux petits trous creusés sur les reins. » Et le tronc se termine par des régions fessières hautes et bien développées.



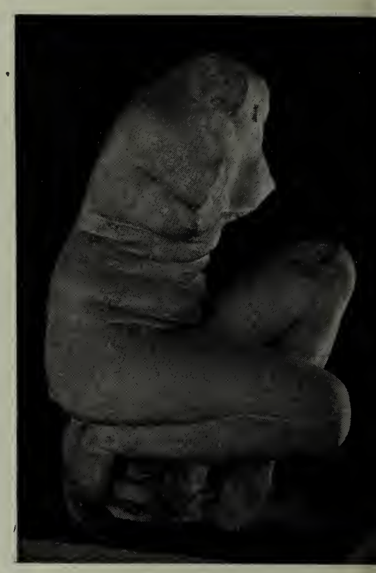


FIG. 351 ET 352. — VÉNUS DE VIENNE (DOS ET PROFIL).
(Musée du Louvre.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Enfin, un point qui rattache encore cette Vénus à la longue série de statues féminines qui l'a précédée, c'est le développement musculaire : muscles puissants à la poitrine et à l'abdomen, aux flancs, aux lombes et aux membres. Les localisations graisseuses si caractéristiques du sexe féminin n'y manquent point, mais elles n'ont pas l'indépendance que l'on observe généralement sur les figures de la Renaissance, elles se fondent sur leurs limites avec le pannicule adipeux des régions voisines. Ainsi se

réalise cette forme coulante et sans heurt qui donne naissance aux molles ondulations des profils, quel que soit le point de vue sous lequel on contemple cette belle figure. Elle résume la forme de toutes les Vénus antiques



Fig. 353. — Aphrodite détachant sa sandale. (Statuette en bronze.)
(Musée britannique.)
(D'après une gravure de Didier. *Gazette archéologique*, 1875.)

dont elle a fixé le type qui résulte d'une harmonieuse répartition de la graisse combinée avec un beau développement des muscles.

De la Cnidienne découlent comme d'une source jamais tarie toutes les Vénus qui ont suivi, entièrement nues ou à demi vêtues, la Vénus du

Capitole, la Vénus d'Arles, la Vénus de Milo, la Vénus de Médicis (fig. 225), la Victoire de Samothrace, etc.

Après la période classique, le moule dans lequel toutes les Vénus ont été pour ainsi dire coulées jusque-là est brisé. Jusqu'à la fin de l'art grec, c'est



Fig. 354.
Vénus d'Ostie.
(Rome. Musée de Latran.)
(Phot. Brogi.)

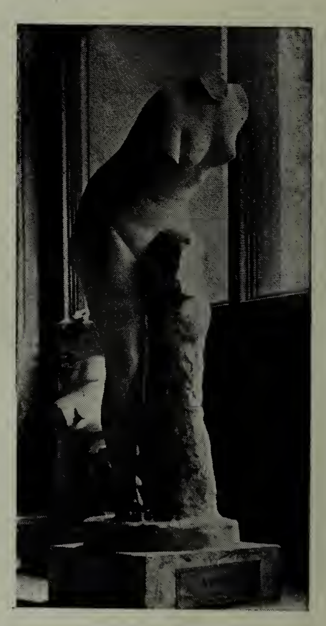


Fig. 355.
Vénus de la collection d'Aremberg.
(Bruxelles.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

maintenant le règne de la variété, de la fantaisie, de la libre imitation de la nature, mais aussi de l'habileté rare, de la sensualité, du charme et de la grâce.

Une statue peu connue (fig. 344) parce qu'elle appartient à une collection particulière et représentant Omphale a été décrite par Lechat qui la considère, à cause de la fraîcheur du travail, comme un original et non une

FIG. 356, 357 ET 358. — TORSE D'APHRODITE.
(Musée de Bruxelles.)
(D'après un moulage.

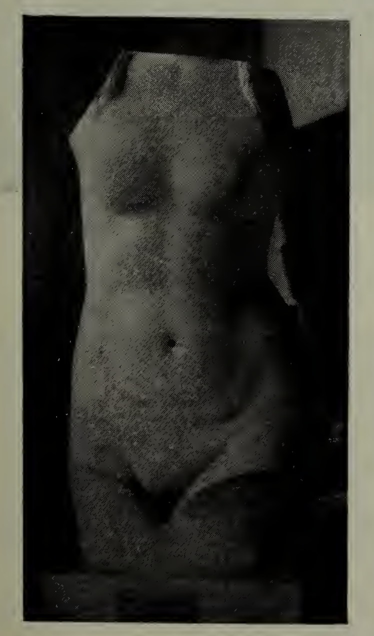




FIG. 359 ET 360. — TORSE DE LA VÉNUS DU DUC DE LUYNES.
(Bibliothèque nationale.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

copie. « Le ventre, dit-il, a été modelé avec la plus délicate saveur et la courbe large de la hanche droite est comme chargée de volupté (1). »

Me sera-t-il permis d'ajouter, dans un style plus terre à terre, que le pli demi-circulaire de l'abdomen, dont nous avons parlé plus haut à propos de la Cnidienne, n'existe que dans la région médiane, soulignant la localisa-



Fig. 361, 362 et 363. — Torse de jeune fille.
(Musée du Louvre.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

tion graisseuse sous-ombilicale, sans aller jusqu'à l'épine iliaque. Lechat date cette statue du premier siècle avant J.-C.

A côté de cette attitude pleine de noblesse et de gravité, on voit la hardiesse de la pose, la torsion de tout le corps sur lui-même dans un mouvement de libre coquetterie comme dans la Vénus callipyge (fig. 345).

(1) *Revue de l'art ancien et moderne,* année 1912 juillet. p. 5.

Dans ces deux œuvres, cependant, les formes restent fidèles à la tradition classique. Elles ont une pureté et une simplicité qui ne se trouvent pas altérées, même sur la Callipyge qui, avec une ampleur très modérée du bassin, le dessin atténué du sillon iliaque, le volume nullement exagéré des seins et des fesses, nous montre les localisations graisseuses du bassin et de la racine de la cuisse bien marquées, mais se fondant néanmoins

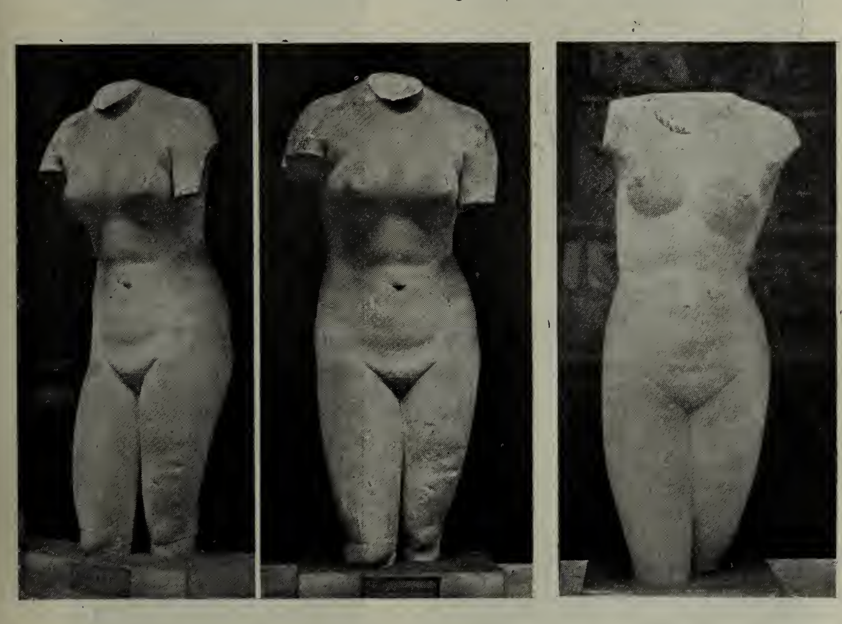


Fig. 364 et 365. — Torse de jeune fille. *(Musée du Vatican.)* (D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Fig. 366. — Vénus au collier. *(Musée du Louvre.)* (D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

avec le pannicule adipeux d'alentour. De même, sur un torse de Vénus du Musée de Naples, on voit le hanchement s'exagérer, le torse se cambrer tout en conservant la simplicité de la forme classique (fig. 346).

La Vénus Anadyomène du Musée du Vatican (fig. 347, 348 et 349), dont une belle copie en marbre se trouve dans la cour du Mûrier de l'École des Beaux-Arts, tout en se maintenant dans la tradition par l'ampleur modérée du bassin, témoigne néanmoins, ainsi qu'on peut le constater sur

les photographies ci-jointes, de la tendance à l'envahissement du bassin par la graisse qui ne se traduit encore que par la suppression presque totale du sillon iliaque et la saillie de la région fessière (fig. 349).



FIG. 367.
DANSEUSE OU MÉNADE.
(Musée de Berlin.)
(D'après un moulage du Musée du Louvre.)



FIG. 368.
DANSEUSE.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Pour bien montrer l'abondance et la variété des images féminines des derniers siècles de l'art grec, je vais essayer de grouper, en les classant par catégories, quelques-unes des fort intéressantes et parfois fort remarquables statues qu'il nous offre à une époque qui n'est point une décadence.

L'art hellénistique voit naître deux types féminins fort distincts, l'un, le plus répandu, se caractérise par l'augmentation des diamètres transverses du bassin et par l'abondance des localisations graisseuses, dont le modèle



Fig. 369. — Hygie.
(Syracuse. Musée archéologique.)
(Phot. Brogi.)



Fig. 370. — Flora Farnèse.
(Naples. Musée national.)
(Phot. Alinari.)

ci-contre (fig. 359) montre pour ainsi dire le prototype, l'autre qui lui est pour ainsi dire opposé, allie, aux accents féminins, l'allure générale d'un jeune adolescent.

Au premier groupe se rattache la *Vénus accroupie* de Vienne (fig. 351 et 352). Elle répond à un idéal d'art moins élevé, mais la forme y est amou-

reusement caressée. C'est Aphrodite au bain, flattée et parfumée par la main de l'Amour. Le dos et les épaules conservent encore de belles proportions, restes du passé, mais la graisse, ce facteur si important de la



Fig. 371. — Cariatide.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

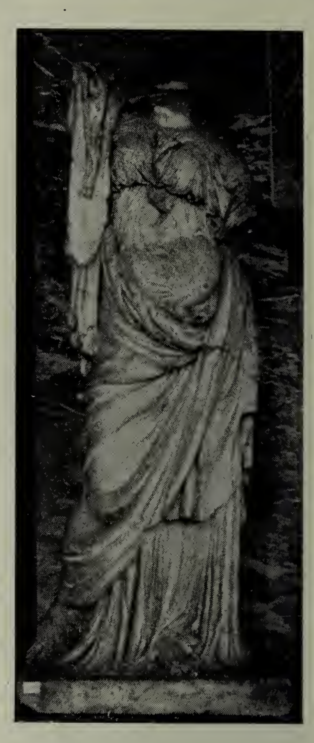


Fig. 372.
Femme drapée.
(Musée du Louvre. N° 2163.*)*

forme féminine, y tient, à l'abdomen et autour du bassin, une place très importante.

Cette Vénus de Vienne est une variante de l'Aphrodite au bain, comme il en existe beaucoup d'autres, montrant la déesse tordant ses cheveux, à demi vêtue au sortir de l'onde, défaisant ou remettant ses vêtements, ou bien encore, debout sur un seul pied et complètement nue, détachant les

courroies de sa sandale. Ce dernier geste a été l'occasion d'une charmante statuette en bronze du Musée britannique (fig. 353), sur laquelle le bras



FIG. 373.
FEMME DRAPÉE. VICTOIRE? (MARBRE.)
(Musée du Louvre. N° 2157.)

gauche rejeté en arrière pour assurer l'équilibre n'avait pas besoin du pilier servant de support à ce bras dans les répliques en marbre du même motif. Ce qu'il importe de relever sur ce bronze et qui justifie sa place ici, c'est le rôle de la graisse dans la forme du ventre et des membres infé-

rieurs, c'est le galbe bien féminin du membre inférieur droit étendu avec le genou large et bien développé, joint au peu de relief de la malléole interne. Sur la *Vénus d'Ostie* (fig. 354) en bronze, le membre inférieur a également ce même caractère dû à la rondeur volumineuse des cuisses et à la faible saillie de la malléole interne.



FIG. 374. — VICTOIRE. (BRONZE.)
(Musée de Brescia.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.

Un mouvement analogue à celui de la Vénus de Londres est reproduit par la *Vénus* de Nîmes, aujourd'hui à Bruxelles (coll. d'Aremberg), dont le moulage existe à l'École des Beaux-Arts (fig. 355). Cette très intéressante statuette se distingue par l'ampleur du bassin très habilement modelé, en même temps que par le membre inférieur droit dont le genou, légèrement porté en dedans, accentue le caractère féminin.

Un torse d'*Aphrodite du Musée de Bruxelles* (fig. 356, 357 et 358) se distingue par la puissance des modelés graisseux qui entourent le bassin et la



Fig. 375. — Séléné assise sur un mulet. Fouilles de Pergame.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

racine des cuisses. L'art moderne n'a rien inventé de plus vivant ni de plus réaliste.

La Vénus bien connue sous le nom de *Vénus du duc de Luynes* (fig. 359 et 360), à la Bibliothèque nationale, se rattache au même type, mais avec quelque chose de plus simple, de plus grand, de plus ample encore.

On peut citer encore ici comme rentrant dans la même catégorie les admirables torses de jeunes filles du Louvre (fig. 361, 362 et 363) et du Vatican (fig. 364 et 365), bien que ce dernier, remarquable par le volume des seins, ne montre qu'un bassin d'une ampleur modérée, ce qui le rapproche de la *Vénus au collier* du Louvre (fig. 366).

L'ampleur du bassin se révèle également sous les draperies, comme on le



Fig. 376. — Torse de Vénus.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.

voit sur la Ménade du Musée de Berlin (fig. 367), sur une danseuse d'après un moulage de l'École des Beaux-Arts (fig. 368), sur une Hygie du Musée de Syracuse (fig. 369), sur la Flora Farnèse (fig. 370).

Une Cariatide sans tête du Musée du Louvre (fig. 371), deux femmes drapées du même musée (fig. 372 et 373), la Victoire de Brescia (fig. 374), et surtout la fameuse Séléné de Pergame, vue de dos, assise sur sa monture se rattachent au même type (fig. 375).

Après ces exemples de manifeste exagération dans le développement du

bassin, je place ici un torse de Vénus (fig. 376) se rapprochant de la deuxième catégorie dont nous allons parler maintenant par l'étroitesse du bassin, mais s'en éloignant par le volume des localisations graisseuses aux seins, à l'abdomen et aux fesses. Il établira pour ainsi dire la transition.

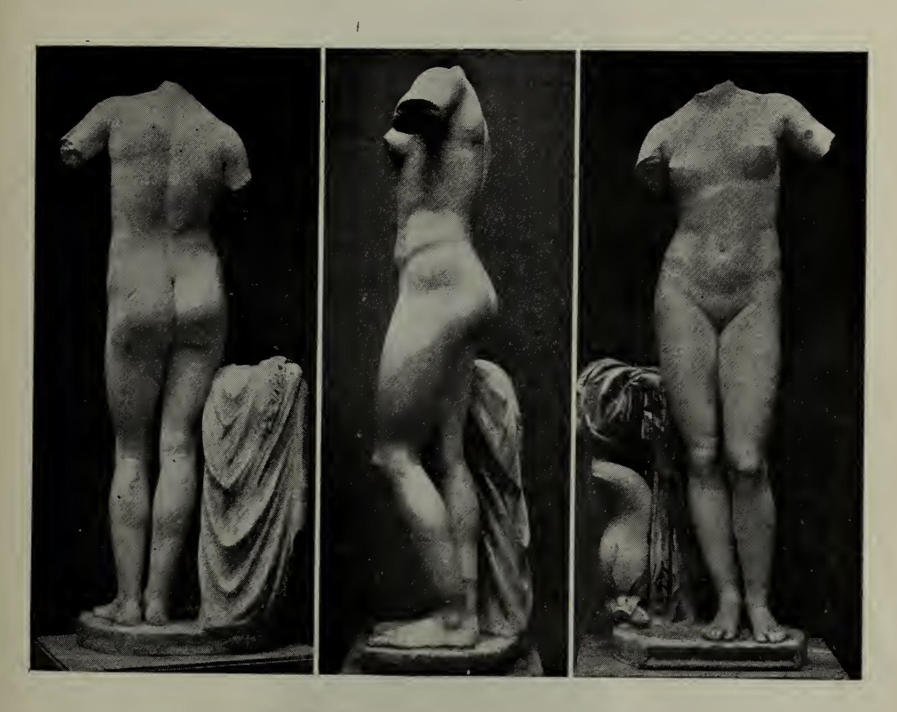


FIG. 377, 378 ET 379. — VÉNUS ANADYOMÈNE. CYRÈNE.
(Rome. Musée des Thermes.)
(Phot. Anderson.)

Le deuxième type est représenté par un magnifique spécimen trouvé à Cyrène (fig. 377, 378 et 379) et rapidement devenu célèbre.

Il est de proportions élancées. Les diamètres transverses du tronc, aux épaules et aux hanches, rappellent le type masculin, de même que la forme générale des membres inférieurs où le relief sus-rotulien et la saillie des jumeaux, signes de développement musculaire, s'accompagnent de l'absence

de localisations graisseuses à la cuisse et au genou. Le torse est comme une habile fusion de formes masculines et féminines. Le dessin du sillon iliaque accentué et se continuant avec le cintre qui limite le ventre par en bas, le



FIG. 380. — VÉNUS. (STATUETTE BRONZE.)
(Musée de Naples.)
(Phot. Alinari.)

volume du flanc sont des caractères masculins, que contredisent le volume du mont de Vénus large et saillant, le développement des seins et la belle ampleur des saillies callipyges. On note, à la région sacrée, l'effacement de la fossette lombaire et le dessin des reins rappelle celui de l'Hermaphrodite de Berlin.

Une petite Vénus en bronze du Musée de Naples rappelle cette forme mince et allongée (fig. 380).

Citons encore la Vénus de Syracuse (fig. 381), qui se fait remarquer par la hauteur du thorax, le volume modéré des seins un peu descendus et



Fig. 381. — Vénus anadyomène. (Musée de Syracuse.) (Phot. Brogi.)

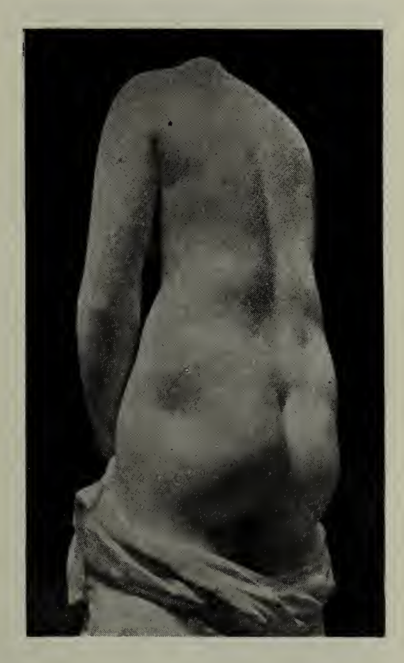


Fig. 382. — Dos de la Vénus de Syracuse.

arrondis, accompagnés en haut et en dehors d'un relief peu accentué du muscle grand pectoral. Le bassin est peu développé et les flancs se dessinent avec un accent qui rappelle le type masculin par l'isolement de leur relief et l'accentuation des sillons qui les limitent en bas et en haut. Quant aux membres inférieurs, leur modelé révèle la prédominance du muscle sur la graisse. Ce sont des jambes de jeune adolescent.

Mais le dos de cette statue pose un problème que nous n'avons point

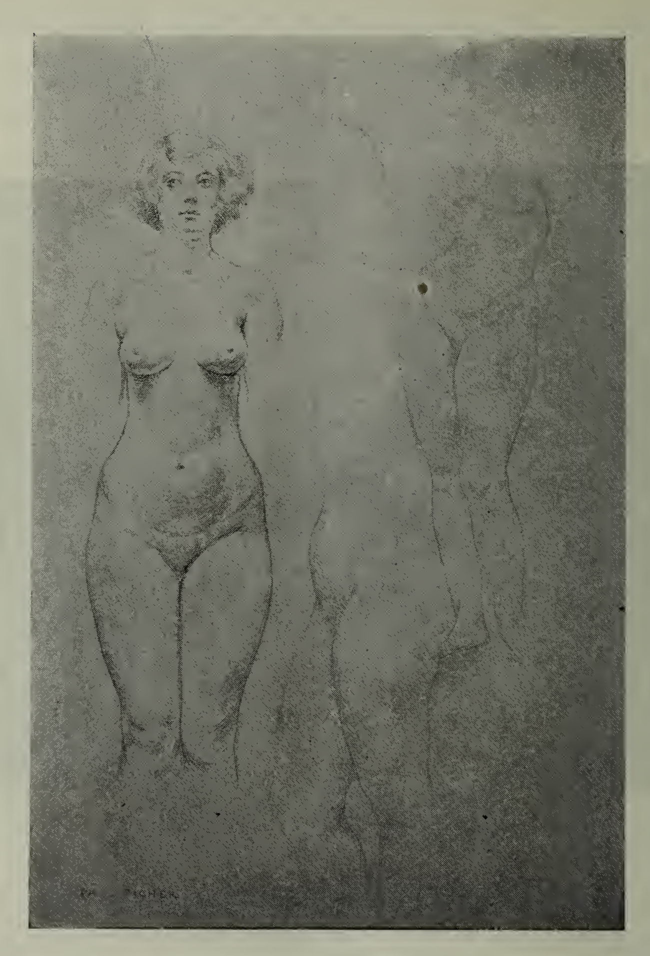


Fig. 383.

Jeune fille dont le thorax étroit surmonte un bassin largement développé.

Croquis inédit.

résolu. Il existe au niveau des reins deux fortes saillies obliques (fig. 382) qui ont manifestement l'aspect d'une accumulation graisseuse. Leur raison

d'être nous échappe et nous ne les avons jamais rencontrées dans la nature.

Il était dit que l'art grec épuiserait les variétés de la forme féminine. Après le développement du bassin, il lui fallait reproduire l'étroitesse tho-

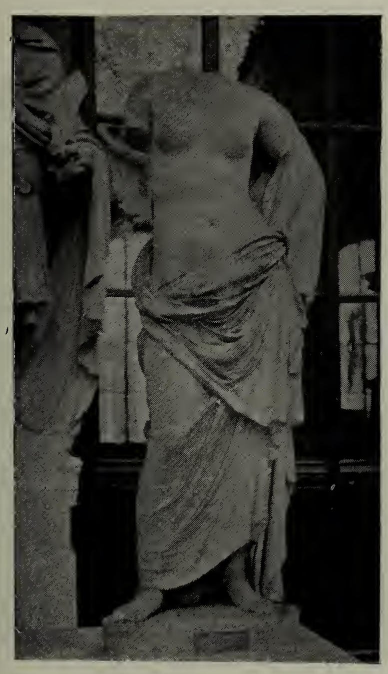


Fig. 384.
Vénus.
(Musée royal de Madrid.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

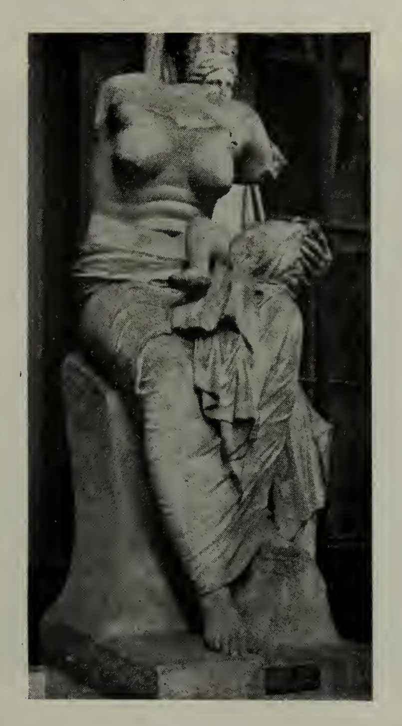


Fig. 385.
Junon allaitant Hercule.
(Rome. Palais Saule.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

racique (fig. 383) qui accentue les caractéristiques féminines. C'est ce que nous observons sur une Vénus à demi drapée du *Musée royal de Madrid* (fig. 384) dont le moulage est à l'École des Beaux-Arts, et aussi sur une *Junon allaitant Hercule* (fig. 385) à Rome, dont le moulage est également à l'École des Beaux-Arts et qui montre de gros plis de graisse dans la région

sus-ombilicale de l'abdomen. Ces deux statues présentent la forme en question notée habilement et sans exagération.

Sur certains sarcophages de basse époque, cette disposition puisée dans la nature s'exagère, poussée jusqu'à l'extrême (fig. 386 et 387), presque jusqu'à la difformité (fig. 388).

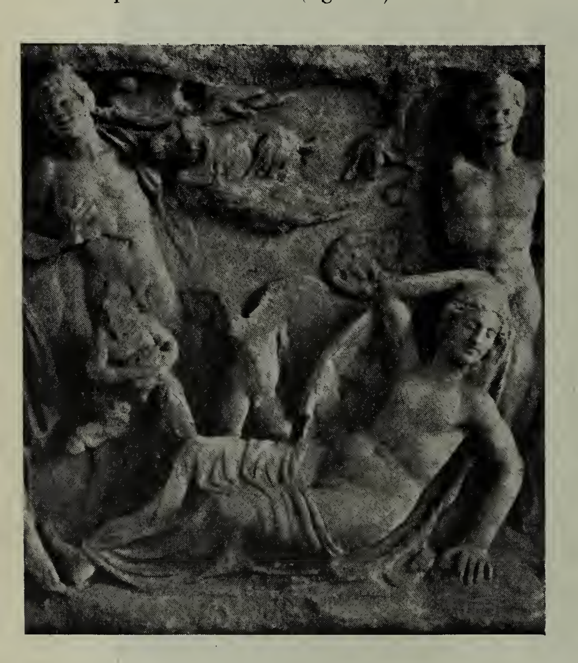


Fig. 386.
Sarcophage. Nymphes et satyres. (Détail.)
(Musée du Louvre.)
(Phot. Alinari.)

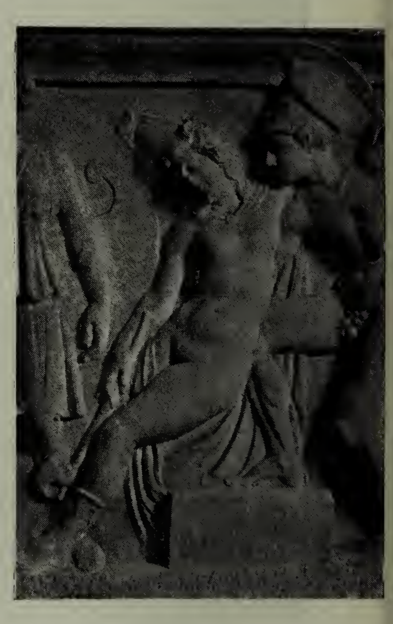


Fig. 387.
Sarcophage, Salonique. (Détail.)
(Musée du Louvre.)
(Phot. Alinari.)

Rome a encore accentué cette outrance des formes, ainsi qu'on le voit sur les mosaïques et les peintures de Pompéi (fig. 389 et 390).

Est-il vrai que l'art grec n'ait vraiment connu la femme qu'aux dernières époques dont il vient d'être question?

Comment l'artiste grec si amoureux du nu, dont les connaissances en morphologie humaine étaient fort répandues même chez les simples particuliers, aurait-il pu négliger cette moitié de la figure humaine à laquelle il devait ses déesses?

Les quelques œuvres que nous venons de passer rapidement en revue

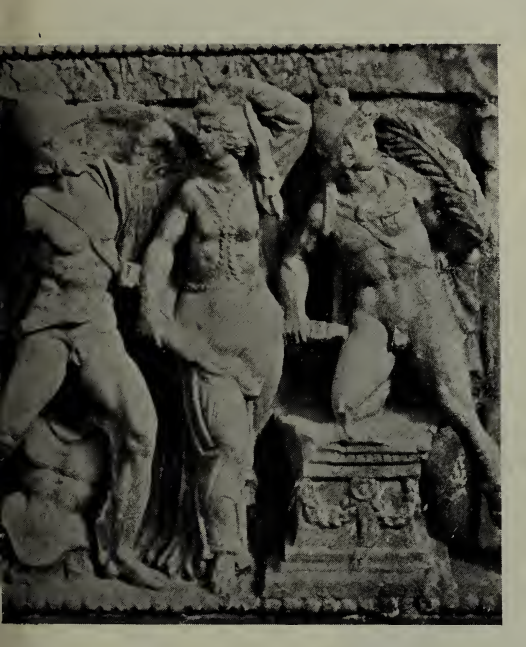


Fig. 388. — Urne cinéraire romaine. (Détail.)
(Volterra. Musée Guarnacci.)
(Phot. Alinari.)



Fig. 389. — L'été. (Peinture d'Italie.)
(Musée du Louvre.)
(Phot. Alinari.)

nous montrent que les artistes n'ont point failli à la tâche que le peuple pouvait attendre d'eux.

Dès les débuts, ils ont su apprécier, sous le vêtement, les grandes caractéristiques féminines, et rendre les qualités de dignité, d'élégance et de distinction qui sont le propre des corés archaïques.

Les types qu'ils ont conçus pour son Panthéon, nous les voyons aux

frontons du Parthénon atteindre à un degré de perfection qui n'a pas été dépassé.

Puis après avoir formulé au quatrième siècle une image exquise, si noble et si pure qu'elle règne au-dessus des mortelles, ils descendent sur terre, saisissent la nature même dans ses infinies variétés et rien de ce qui existe ne leur a été étranger. En fait de formes féminines, l'art grec a tout vu, tout compris et tout reproduit.



Fig. 390. — Mosaïque romaine.
(Marseille. Musée Borély.)
(Phot. Giraudon.)



FIG. 391. — HERMAPHRODITE DE LA VILLA BORGHÈSE.
(Rome.)
(Phot. Alinari.)

LES HERMAPHRODITES

L'hermaphrodite est un des types les plus curieux, les plus extraordinaires même qu'ait enfantés l'art grec. Ce n'est pas qu'il soit apparu un beau jour d'un coup et comme le produit d'une sorte de germination spontanée. Comme tous les autres, il a été le fruit d'une élaboration plus ou moins longue et, sous sa forme la plus originale, a trouvé, dans une des œuvres décrites à la fin du dernier chapitre, une transition toute naturelle.

Ce type n'a pu naître d'ailleurs qu'à une époque assez avancée de l'art grec, non pas que l'idée n'en ait été conçue dans des temps fort reculés et même dans des pays étrangers à la Grèce, comme en témoigne un bas-relief égyptien de la XIX[e] dynastie (1), mais parce que sa réalisation plastique exigeait des connaissances morphologiques approfondies.

Dans la littérature grecque, le mot lui-même apparaît pour la première fois, au dire de M. S. Reinach, à la fin du quatrième siècle (2).

(1) Voy. volume précédent, fig. 375, p. 234.
(2) « Théophraste, dans ses *Caractères*, montre le superstitieux *deisidaimôn* couronnant toute la journée les Hermaphrodites qui sont dans sa maison ». (Salomon REINACH, *in Album archéologique des Musées de province,* p. 45.)

Quant aux traductions figurées de l'hermaphrodisme, le génie grec a mis de côté toute manifestation tératologique des organes dont il n'était certainement pas sans avoir connaissance, mais d'où ne pouvait sortir aucune expression plastique artistique. Une des plus anciennes semble être l'hermaphrodite debout de Berlin que M. Lechat attribue à la première moitié du quatrième siècle. La plupart des autres hermaphrodites couchés ou debout sont de l'époque alexandrine.

Comme nous l'allons voir, le type de l'hermaphrodite se résume, en dehors de l'attitude qui peut varier, en deux conceptions morphologiques diffé-

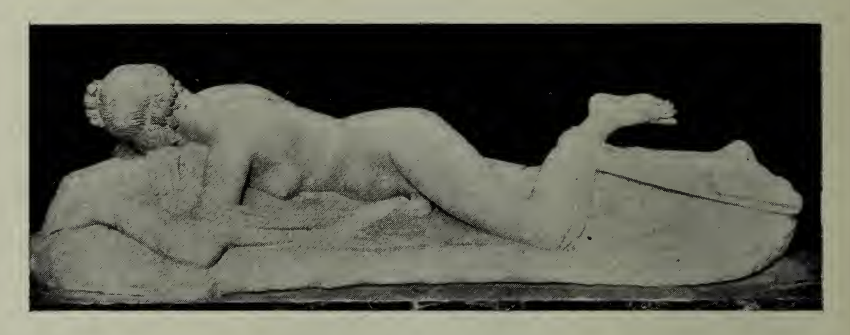


Fig. 392. — Hermaphrodite couché. Vue antérieure.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

rentes. La première, la plus simpliste, consiste à doter un corps féminin aux formes bien développées des attributs du mâle; la seconde, d'un plus haut intérêt, est la fusion en une étonnante synthèse du type viril et du type féminin.

A) A la première catégorie appartient la série des hermaphrodites couchés. Le Musée du Louvre (fig. 392) en possède deux répliques provenant de la Villa Borghèse. L'une d'elles est considérée comme une œuvre excellente et toutes deux seraient une imitation du célèbre bronze de Polyclès, artiste des premiers temps de la période gréco-romaine. Ces statues, d'ailleurs, ne sont pas les seules répliques de l'œuvre de Polyclès. Les musées étrangers en possèdent un certain nombre. La plus remarquable est sans contredit celle du Musée des Offices à Florence; il en existe aussi à

Londres (Musée britannique), à Rome (galerie Borghèse) (fig. 391) et au Musée d'Athènes. Toutes ces statues, évidemment copiées sur le même modèle, représentent une jeune femme étendue sur une draperie, un matelas ou une peau de fauve, dans le décubitus latéral droit, la jambe gauche ramenée en



Fig. 393. — Hermaphrodite debout.
(Musée du Louvre.)
(D'après une gravure.)

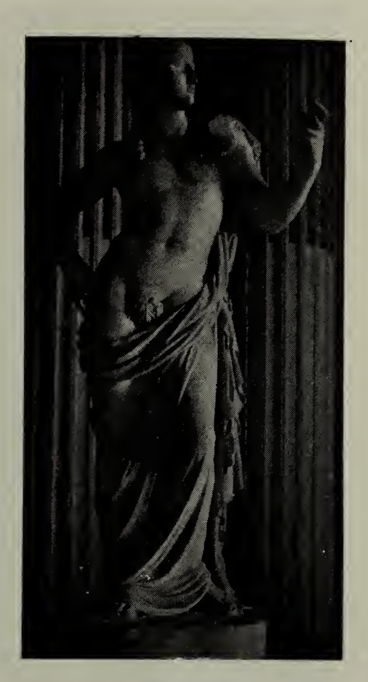


Fig. 394.
Apollon ou Hermaphrodite.
(Musée du Louvre.)

avant à demi fléchie, la tête appuyée sur le bras droit relevé et tournée en arrière; les yeux sont clos dans un demi-sommeil voluptueux. Le corps tout entier offre le modèle achevé des formes féminines dans toute leur jeunesse et leur grâce, depuis les seins fermes et le ventre douillet jusqu'au dos et aux reins grassement modelés avec la double fossette lombaire. Mais l'artiste y a ajouté les signes de la virilité reposant sur le lit dans un état de demi-activité.

A ce même type appartiennent un certain nombre d'hermaphrodites debout. Le Musée du Louvre en possède deux exemples qui méritent une mention (fig. 393 et 394). L'un d'eux est soustrait au regard du public à



Fig. 395 et 396. — Hermaphrodite debout. (Statuette bronze.)
(Musée d'Épinal.)

cause de l'indécence de sa posture. Il est vêtu d'une longue tunique dont il relève toute la partie antérieure. Et toute l'attitude du corps, les jambes demi-fléchies, le bassin porté en avant, la tête penchée, etc., concourent à mettre en lumière cette inconvenante exhibition. On ne saurait nier la va-

leur artistique de cette statue, les cuisses en particulier sont d'un très beau modelé et d'une forme essentiellement féminine.

Il existe dans les musées d'Europe un certain nombre de statues d'hermaphrodite debout soit entièrement nues (Rome, coll. Giustin., coll. Nor-



Fig. 397. — Toilette d'Hermaphrodite. Fresque de Pompéi.
(Phot. Brogi.)

thampton, Villa Albani; Londres, coll. Hope; Naples, Mus. Barb.), soit incomplètement drapées, au milieu du corps seulement (Cavaceppi), dans la moitié supérieure seulement (Rome, coll. Giustin., coll. Chablais; Stockholm, terminée en terme), soit dans la partie inférieure (Rome, coll. Pamphili; Louvre, statuette en bronze), etc. D'autres petits bronzes du Louvre vêtus d'une longue tunique découvrent un sein et soulèvent leur

robe par devant jusqu'au-dessus du nombril. Une anse d'un vase en bronze (fig. 418) trouvé à Pompéi est formé par un hermaphrodite.

Mais aucun de ces bronzes ne vaut la statuette d'Épinal pour la liberté du geste et la précision du modelé (fig. 395 et 396).



Fig. 398. — Bacchus.
(Rome. Musée du Vatican.)
(Phot. Alinari.

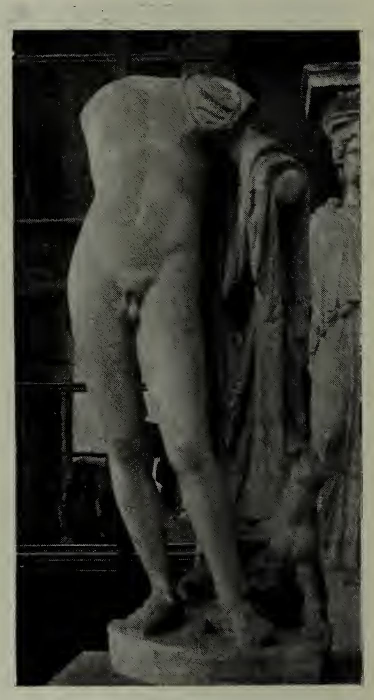


Fig. 399. — Bacchus.
(Rome. Villa Ludovisi.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

On peut citer encore, à Florence, à Rome, à Dresde, etc., des groupes composés d'un hermaphrodite assis lutiné par un faune, un pan ou un satyre.

Mais aucune de ces œuvres, grandes ou petites, n'a le geste impudique de celle du Musée du Louvre dont nous venons de parler et toutes appar-

tiennent au même type essentiellement féminin. Même la fresque de Pompéi, qui montre un hermaphrodite dont l'ampleur du bassin dépasse toute mesure, ne représente qu'une personne décemment occupée à sa toilette (fig. 397).

Le second hermaphrodite debout du Louvre est désigné au catalogue

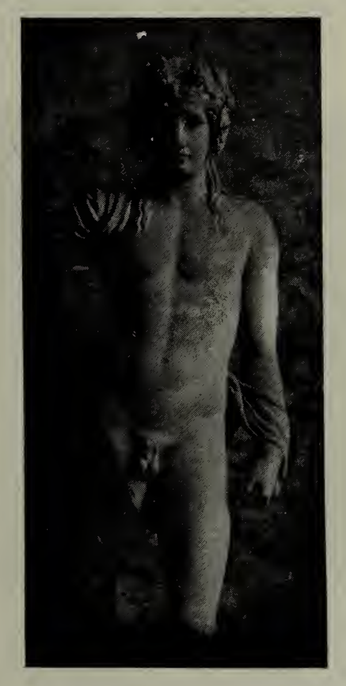


Fig. 400.
Bacchus jeune avec le collier de Vénus et l aspect féminin généralisé.
(Musée du Louvre.)

n° 82 sous le nom d'Apollon (fig. 394). Il a les apparences efféminées sous lesquelles le Dieu des arts est souvent figuré, comme nous le verrons. Mais le caractère de la tête, l'agencement de la coiffure, suivant la remarque que nous a faite autrefois Charles Ravaisson-Mollien, la proéminence des seins, le développement des hanches, sous la draperie qui les couvre en partie, suffisent pour rattacher cette statue aux hermaphrodites.

C'est qu'en effet l'art grec a très souvent doté de formes efféminées plusieurs de ses dieux, en particulier Bacchus, Apollon et l'Amour. Nombre de statues de Bacchus ont la tête, le bassin et les cuisses d'une femme. On peut en citer de nombreux exemples, comme le Bacchus du Vatican (fig. 398) dont le bassin est essentiellement féminin, de même que celui du bas-relief de Naples (Mus. nat.), « Bacchus soutenu par un faune ». Pour avoir le bassin moins large, le Bacchus de la Villa Ludovisi (fig. 399



Fig. 401, 402 et 403. — Apolline.
(Florence.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

n'en a pas moins l'aspect fort gracieux et efféminé. Un Bacchus jeune du Louvre (fig. 400) porte au cou le collier de Vénus dont la nature a doté la femme. On le représente même parfois avec des habits de femme, comme en témoigne une statue du Vatican.

Il en est de même de quelques représentations d'Apollon. Une statue célèbre de Florence (fig. 401, 402 et 403), remarquable par la douceur et l'enveloppement des formes, porte même le nom d'Apolline, mais d'autres statues ajoutent à cette caresse de la forme des accents féminins plus

accusés. On peut citer une statuette en bronze du Musée du Louvre, un autre bronze de Pompéi (fig. 404), etc.

Mais il existe dans les musées d'Europe des torses jeunes en présence desquels, en l'absence d'attributs significatifs, on peut prononcer indifféremment le nom d'Apollon ou de l'Amour.

C'est parfois une forme jeune, mince et élégante, comme le montre un moulage de l'École des Beaux-Arts, mais dont l'origine est incertaine



Fig. 404. — Apollon Citharède. (Statuette bronze. Pompéi.)
(Naples. Musée national.)
(Phot. Brogi.)



Fig. 405.
Enfant ou Amour.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

(fig. 405), ou les modelés virils s'affirment sans conteste, légèrement adoucis par un pannicule adipeux partout répandu. Mais d'autrefois, comme sur le torse du Vatican catalogué Amour, l'enveloppe graisseuse s'accentue et présente un aspect féminin nettement accentué (fig. 406). On voit, au Musée du Louvre, un torse qui ressemble en tous points à cet Amour du

Vatican, mais que le catalogue désigne comme un *Apollon*. Sa présence dans notre Musée, dont il est à notre avis une des pièces les plus remarquables, nous a permis de l'étudier à loisir. Les figures que nous en don-



Fig. 406. — L'Amour.
(Musée du Vatican.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.

nons ici sous trois aspects (fig. 407, 408 et 409) permettent de signaler, dans le cadre de la formule virile, de très curieuses formes qui relèvent du type féminin. C'est d'abord le modelé de la poitrine où s'ébauchent des seins de femme, mais c'est surtout le modelé de l'abdomen en particulier de la région du pubis, large, haute et saillante dont la seule présence à

son angle inférieur des attributs du mâle, de petit volume d'ailleurs et en partie brisés, rattache seule au type masculin. En arrière, au-dessus des fesses d'un caractère féminin, s'ajoutent des reins presque complètement virils avec la fossette lombaire supérieure qui seule existe et le dessin bien limité de la région du flanc.



Fig. 407, 408 et 409. — Apollon ou Bacchus (face, dos, profil). (*Musée du Louvre.*)

Dans le groupe d'Apollon et Psyché, le rapprochement rend frappantes les ressemblances entre le bassin féminin et celui de l'Amour (fig. 410).

De l'homme ressemblant à la femme, on peut rapprocher la femme ressemblant à l'homme. Je rappellerai cette statue remarquable décrite au chapitre précédent, la Vénus de Cyrène. Sa ressemblance avec le torse dit d'*Apollon* au musée du Louvre est frappante. Ce que nous en avons dit plus haut nous dispense d'insister plus longuement sur ces curieuses analogies.

Mais ces types singuliers se retrouvent dans la nature et nous les avons notés il y a déjà longtemps. Le dessin de la figure 411, à part le volume des seins, présente de grandes ressemblances avec la Vénus de Cyrène, et

nous donnerons plus loin les photographies d'un homme dont le sexe, bien qu'amoindri, n'est pas douteux et qui sur plus d'un point montre des caractères féminins évidents.

B) Ceci nous conduit au deuxième type d'hermaphrodite créé par l'art grec.

On connaît la légende antique. Fils de Mercure et de Vénus, Hermaphrodite était doué d'une merveilleuse beauté. A quinze ans, il quitta le mont Ida où il avait été élevé par les Naïades et se rendit en Carie. Arrivé près d'Halicarnasse, il s'arrêta pour se baigner dans une fontaine séjour de la nymphe Salmacis. Cette dernière, éprise de la beauté du jeune homme, chercha,

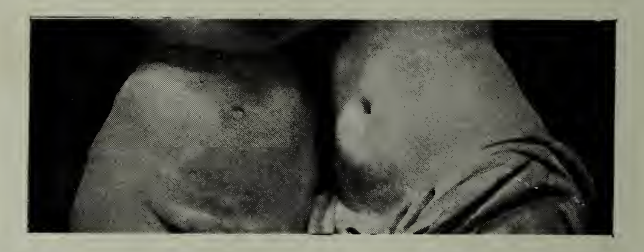


Fig. 410. — L'Amour et Psyché. (Détail.)
(Rome. Musée du Capitole.)
(Phot. Alinari.)

mais en vain, à lui faire partager son amour. C'est alors qu'elle l'enlaça étroitement et demanda aux dieux d'unir d'une façon indissoluble et pour toujours leurs deux corps. Son vœu fut exaucé.

Ce mythe, qui semblait tout au moins plastiquement irréalisable, l'art grec a su lui donner un corps et le transporter dans la réalité. Il fallait au sculpteur grec une connaissance vraiment extraordinaire de la morphologie de la figure humaine, aussi bien masculine que féminine, pour réaliser, en un type unique, cette invraisemblable fusion des formes extérieures propres à chacun des deux types qu'il avait créés, le type masculin et le type féminin, et c'était comme la conclusion, comme le jeu magnifique d'un savoir lentement acquis, mais si profond et si complet.

Or, ce type d'androgyne spécialement consacré par la promiscuité, par la fusion, pour ainsi dire, des formes mâles et femelles, nous en possédons un exemple des plus remarquables dans l'hermaphrodite debout du Musée de

Berlin. L'École des Beaux-Arts possède un moulage du torse qui nous a permis de l'étudier de près (fig. 412, 413 et 414).

Les proportions en largeur des épaules et des hanches sont intermédiaires entre celles de l'homme et de la femme.

Sur un grand pectoral de jeune homme se dessine un sein de jeune fille peu volumineux, hémisphérique, bien modelé.



Fig. 411. — Croquis de jeune fille dont les formes se rapprochent de l'Hermaphrodite de Berlin.

Le ventre, surtout dans sa région sous-ombilicale, est essentiellement féminin. Il est bordé sur les côtés par des flancs bien dessinés de jeune garçon, mais il se termine en bas par un pubis volumineux de jeune femme à l'angle inférieur duquel s'attachent des organes virils brisés, mais que l'amorce indique comme peu volumineux. Le pli transverse accessoire de l'aine se continue avec le pli sus-pubien, caractère bien féminin, mais le pli demi-circulaire de l'abdomen, autre caractère féminin, n'existe pas.

En arrière, la région lombaire est intermédiaire entre celle de l'homme et celle de la femme. La fossette lombaire latérale inférieure existe dessinée comme chez la femme, mais la supérieure, exclusivement masculine, n'est pas complètement supprimée; elle existe atténuée. Enfin les fesses, saillantes et hautes, sont aussi bien celles d'une jeune fille dont le développement sexuel n'est pas complet que celles d'un jeune garçon.

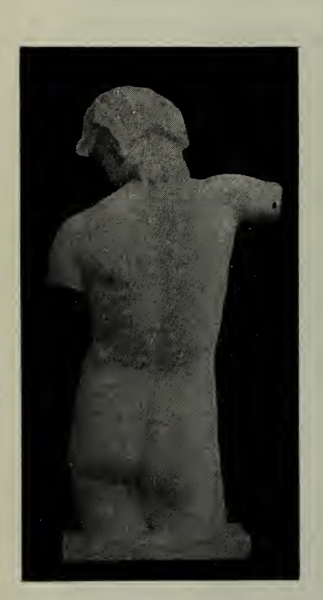




Fig. 412, 413 et 414. — Torse de l'Hermaphrodite de Berlin (dos, face et trois quarts).
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Nous nous sommes un peu étendu sur cette œuvre intéressante, parce que nous en avons eu le torse sous les yeux, mais il est vraisemblable que d'autres hermaphrodites debout se rapportent au même type parmi ceux que nous avons signalés plus haut d'après les figures de l'album de Clarac, d'un dessin sommaire, peu fidèle et d'après lesquelles une étude approfondie des détails est impossible.

Le hasard a mis sous nos yeux, pendant que nous étions à la Salpêtrière, un jeune malade (fig. 415, 416 et 417) offrant avec la statue de Berlin

que nous venons de décrire, la plus grande ressemblance (1). Notre sujet appartenait sans conteste au sexe mâle, bien que les organes un peu atrophiés ne fussent le siège d'aucune malformation. Mais d'un autre côté on relevait, dans l'habitus général, nombre de caractères nettement accentués que le sexe féminin réclame. C'est ainsi que bien qu'âgé de

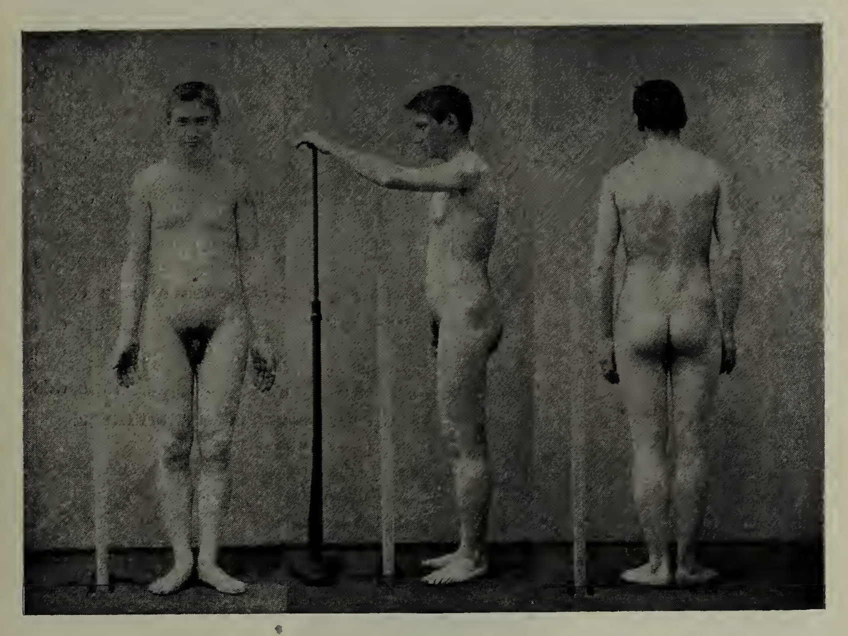


Fig. 415, 416 et 417. — Malade de la Salpêtrière présentant un cas d'« hermaphrodisme antique ».

vingt-sept ans, il était complètement imberbe. La surface de tout le corps était glabre, sauf au pubis garni de quelques poils.

Le thorax était assez développé, les épaules étaient relativement larges et la taille était peu dessinée. Les seins, surtout le droit, sans être très volumineux, étaient hémisphériques.

Mais c'était surtout au bassin et aux cuisses que se voyaient les caractères féminins les plus accentués. Le ventre et les reins avaient les plus

(1) *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière,* vol. V, p. 385.

grandes analogies avec l'hermaphrodite de Berlin. Le modelé de l'abdomen et le pli de l'aine d'un côté, de l'autre le sillon du flanc presque effacé en arrière avec la fossette latérale lombaire inférieure seule détachée, étaient autant de traits de ressemblance. Les hanches étaient larges et l'abondance du tissu cellulaire donnait aux cuisses, épaisses à leur racine, un aspect fuselé et arrondi. Enfin les membres inférieurs, dans leur entier, étaient d'un beau modelé simple et ferme. J'ai déjà dit que les organes étaient atrophiés et notre sujet présentait le type de la frigidité la plus complète; en cela il différait des hermaphrodites antiques dont le plus grand nombre sont représentés en état d'activité génitale.

L'artiste grec a-t-il inventé de toutes pièces le type de l'hermaphrodite de Berlin? Ou l'ayant rencontré autour de lui, s'est-il contenté de le copier avec habileté et intelligence?

Sans être une preuve, l'histoire de notre sujet de la Salpêtrière montre que la seconde hypothèse est possible. Nous avons déjà dit que le corps humain n'avait pas varié depuis l'antiquité; nous montrerons, dans un des chapitres suivants, que bien des maladies affectant la forme extérieure existaient également. Ce serait donc là une preuve de plus de l'amour des Grecs pour la vérité et du soin avec lequel ils savaient copier la nature.



Fig. 418. — Vase en bronze de Pompéi.
(Naples. Musée national.)
(Phot. Alinari.)



FIG. 419. — POMPE DIONYSIAQUE. (BAS-RELIEF.)
(Londres. Musée britannique.)
(Phot. Mansell.)

LES FORMES PATHOLOGIQUES

Voilà un titre bien fait pour surprendre lorsqu'il s'agit de l'art grec qui s'est complu, ainsi que nous l'avons vu, à créer, dans ses athlètes, le type par excellence de la vigueur et de la santé. Il est vrai que c'est aux basses époques que nous trouvons les spécimens les plus nombreux qui relèvent de la pathologie. Toutefois, même à la grande époque, nous pouvons relever des signes dont les attaches avec la médecine sont intéressantes à signaler, et c'est par ces derniers que nous commencerons ce chapitre, qui se divisera ainsi :

a) Les stigmates de l'athlétisme;
b) Les possédés des dieux;
c) Les grotesques;
d) Les nains, les bouffons, les idiots;
e) Les malades et les blessés.

a) LES STIGMATES DE L'ATHLÉTISME.

L'art grec, qui a puisé son inspiration dans les formes de l'athlétisme, a poussé le scrupule de la vérité jusqu'à reproduire quelques déformations engendrées par les sports, et cela non seulement aux époques de réalisme, mais aussi lorsque le plus pur idéalisme régnait en maître. D'ailleurs ces dérogations au type absolument sain et normal ne sont pas très nombreuses. Elles se bornent aux trois stigmates suivants :

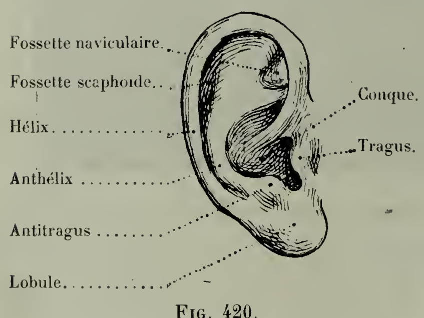


Fig. 420.
Pavillon de l'oreille normale.

1° Les accidents du pugiliste au visage, oreille cassée, fracture des os du nez;

2° Une légère incurvation latérale de tout le membre inférieur qui accompagne souvent le développement des muscles;

3° Une conformation spéciale de la partie inférieure du thorax qu'on observe parfois chez les athlètes.

Le premier a été signalé depuis longtemps (1), mais je ne sache pas que l'attention ait été attirée sur les deux autres.

1° *Lésions traumatiques du pugiliste.*

Les coups que le boxeur reçoit au visage entraînent parfois des déformations permanentes que les artistes grecs n'ont pas craint de reproduire dans leur réalité même et qui deviennent alors comme la marque et le sceau de l'athlétisme chez les personnages qui les portent. Elles accentuent ainsi le caractère de l'œuvre. Sans parler des blessures entraînant des cicatrices plus ou moins profondes et qui existent surtout sur les parties saillantes osseuses comme les pommettes et l'arcade sourcilière, il en est deux qui sont particulièrement apparentes : l'une, au beau milieu du

(1) *La più antica raffigurazione dell'otematoma.* Note du professeur E. Morselli. *Boll. della mal. dell'Orecchio, etc.*, année XIV, n° 12, 1896.

visage, occasionne une sorte d'effondrement du nez par fracture des os ou des cartilages; l'autre, sur les côtés, transforme le pavillon de l'oreille au dessin si ferme et si précis (fig. 420), en un amas de formes empâtées et

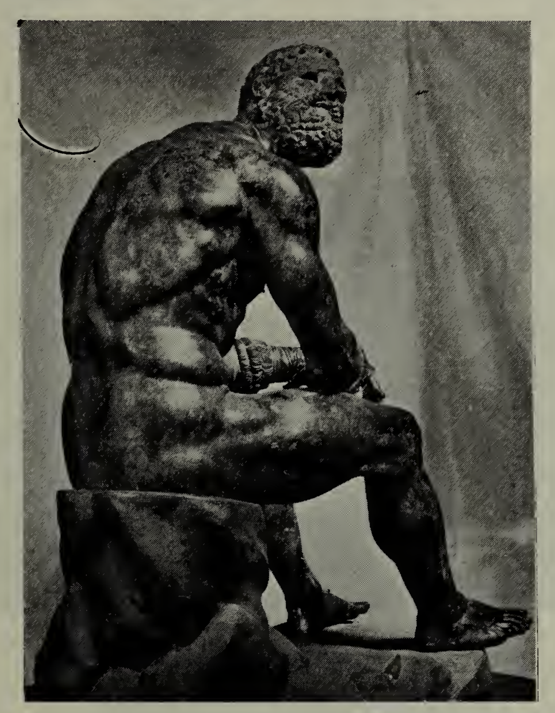


Fig. 421. — Pugiliste. (Statue bronze.)
(Rome. Musée des Thermes.)
(Phot. Anderson.)

irrégulières qui comportent d'ailleurs divers degrés sur les statues antiques.

C'est à leur degré le plus accentué que ces lésions sont figurées sur la tête d'une statue célèbre en bronze découverte à Rome et attribuée aux derniers siècles avant l'ère chrétienne. C'est une œuvre d'un réalisme saisissant et qui se rattache à la tradition de Lysippe (fig. 421). Elle figure un pugiliste encore muni des terribles cestes emprisonnant ses mains et qui,

assis, semble se reposer, tout chaud encore de la lutte, entre deux reprises. On voit sur le visage des lésions récentes, blessures encore saignantes, et des lésions anciennes ayant occasionné des déformations permanentes; ce sont ces dernières qui nous intéressent particulièrement; elles siègent au nez et aux oreilles.

Le nez est écrasé et élargi (fig. 422 et 423). Il présente les caractères dé crits et figurés par MM. Braine et Ravina dans leur intéressant article sur les lésions traumatiques des boxeurs (fig. 424 et 425) (1), ainsi qu'on peut



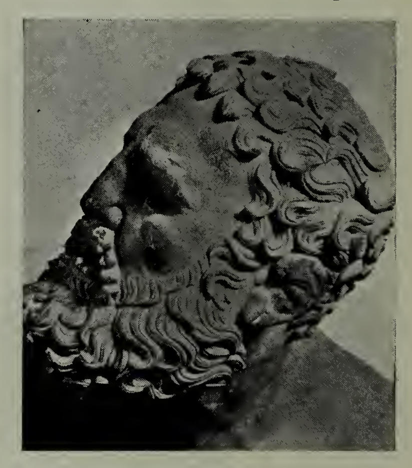


Fig. 422 et 423. — Les oreilles du pugiliste figuré 421.

s'en convaincre par le croquis ci-joint exécuté d'après les figures qu'ils donnent (fig. 424 et 425). En effet, notre pugiliste en bronze montre, vu de profil, une saillie, au niveau des os nasaux, indice du cal résultant de la guérison de leur fracture, et l'affaissement de toute la partie inférieure de l'organe qui, vu de face, montre un élargissement considérable siégeant en haut au niveau de sa charpente osseuse.

On remarquera que, dans l'un comme dans l'autre cas, le lobule et les narines ont conservé la pureté et la finesse de leurs contours.

Quant aux oreilles, elles sont toutes les deux violemment déformées par l'othématome si bien décrit par ces auteurs. Cette lésion siège dans la con-

(1) *La Presse médicale,* 10 octobre 1923.

cavité de l'hélix supprimant en tout ou partie l'excavation de la conque (fig. 425 et 426). Elle consiste en un épanchement sanguin qui décolle le

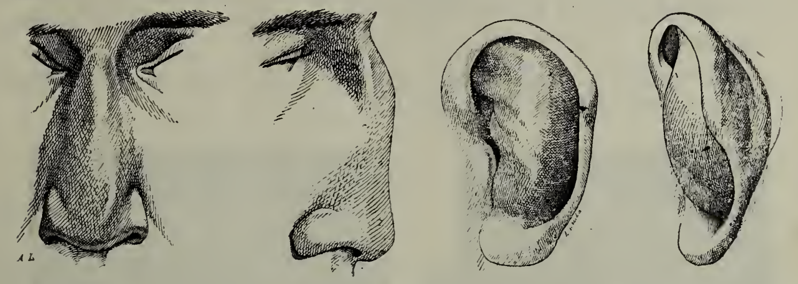


Fig. 424. — Nez écrasé des boxeurs. (D'après Braine et Ravina.)

Fig. 425. — Othématome des boxeurs. (D'après Braine et Ravina.)

périchondre du cartilage, atteint lui-même de fractures multiples ou par-



Fig. 426. — Tête de boxeur. Oreille atteinte d'hématome.

tielles. L'épanchement de sang n'est pas sous-cutané, d'où il résulte qu'il n'envahit pas le pavillon en entier et que l'hélix qui borde l'oreille conserve

d'ordinaire sa forme ainsi que le tragus et l'anti-tragus. S'il se produit plusieurs hématomes successifs, ce qui n'est pas rare, l'oreille finit par être extrêmement déformée avec disparition totale des plis du pavillon (oreille en chou-fleur).

L'oreille gauche de la statue en bronze de Rome montre la déformation la plus accentuée qu'aient reproduite les artistes.



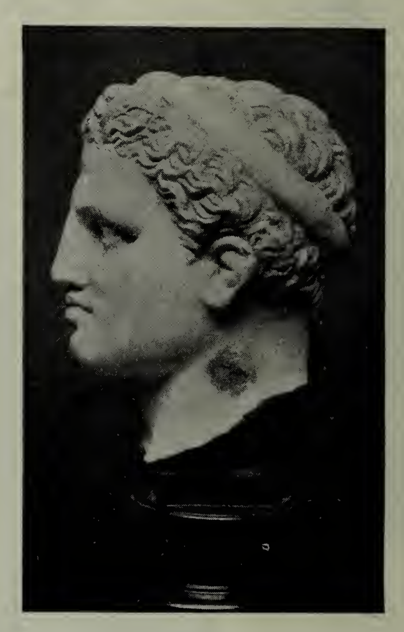


Fig. 427 et 428. — Tête d'athlète (face et profil).
(Glyptothèque Ny-Carlsberg.)
(D'après une photographie appartenant à M. S. Reinach.)

La conque est entièrement comblée par l'anthélix gonflée et coupée par trois gros replis transverses séparés par des sillons plus ou moins profonds (fig. 423).

Il est rare que ces déformations (nez et oreilles) atteignent ce degré dans les œuvres d'art. La fracture du nez n'est pas souvent reproduite et, en dehors du pugiliste cité, nous n'en connaissons que peu d'exemples et encore sont-ils atténués. Toutefois il convient de rapprocher de cette tête

exceptionnelle celle d'un athlète de la Glyptothèque Ny Carlsberg à Copenhague, reproduite par M. Salomon Reinach dans son *Recueil de têtes antiques*, pl. 156 et 157, et sur laquelle l'oreille dont la conque est presque complètement comblée par les gros plis de l'hématome s'accompagne d'un nez bossué à dos élargi. A un degré moindre, ce sont les mêmes lésions que sur le pugiliste (fig. 427 et 428).

On voit aussi les mêmes formes atténuées sur la tête d'une statue en



Fig. 429.
Oreille cassée. (Buste.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

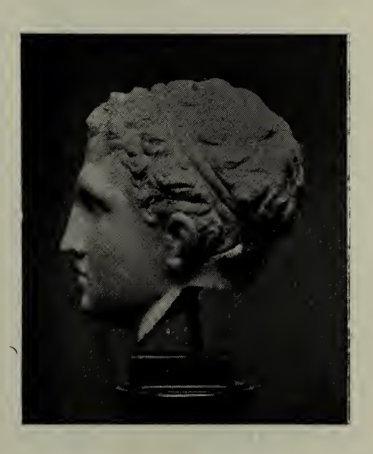


Fig. 430.
Tête d'athlète (profil).
(Glyptothèque Ny-Carlsberg.)
(Phot. Giraudon.)

marbre du Musée d'Athènes représentant Mercure et dont il existe un moulage à l'École des Beaux-Arts.

Quant à la déformation du pavillon « oreilles cassées », elle se rencontre très fréquemment à un degré variable sur les têtes d'athlètes.

Le recueil de M. S. Reinach n'en renferme pas moins de sept. Un bel exemple s'en trouve sur le moulage d'un buste à l'École des Beaux-Arts (fig. 429). On observe même cette déformation sur la tête en bronze du Doryphore du Musée de Naples (fig. 129). Sur la statue en marbre du Doryphore, du même Musée, la déformation semble moins accentuée, mais elle

est fort nette sur le Doryphore du Musée de Florence. Une tête d'athlète de Ny Carlsberg (fig. 427) montre ces déformations bien que très atténuées.

Hercule, qui par ses durs travaux légendaires est devenu le type par excellence de l'athlète, est souvent doté des mêmes déformations, oreilles cassées et nez bossué. Sur une tête d'Hercule jeune du Musée du Louvre et sur une autre assez semblable trouvée à Aequum et signalée par M. S. Reinach, qui l'attribue à l'école de Scopas, ces déformations de l'oreille et du nez sont habilement représentées. On remarque que fort souvent, mais non toujours il est vrai, le nez d'Hercule est bossué et son oreille comblée par les gros replis de l'hématome (1).

2° *Incurvation de l'axe du membre inférieur.*

Sur la plupart des statues d'athlètes, à commencer par le Doryphore, on s'aperçoit que l'axe du membre inférieur portant n'est pas absolument rectiligne et qu'une ligne droite, tirée du milieu du pli de l'aine au milieu du cou-de-pied passe plus ou moins en dedans de la rotule. Il en résulte que le genou reporté en dehors donne à l'ensemble du membre un aspect cintré avec convexité tournée en dehors et que, si, les deux membres étendus dans la station debout symétrique, les pieds rapprochés se touchaient par leur bord interne, les genoux resteraient plus ou moins éloignés l'un de l'autre. C'est la conformation bien connue qui, portée à l'extrême chez les cavaliers, porte vulgairement le nom de « jambes en manche de veste » et que la science désigne du nom de « genu valgum ».

L'on sait que normalement l'axe du membre inférieur étendu, vu en avant, passe par le milieu du pli de l'aine, le centre de la rotule et le milieu du cou-de-pied (voy. vol. II, p. 291, pl. 49 et 50).

Sur un sujet bien conformé, la malléole interne qui forme l'extrémité inférieure du tibia fait toujours une belle saillie, bien que le corps même de l'os soit en parfaite rectitude. Mais parfois la saillie malléolaire se trouve exagérée du fait de l'incurvation latérale du corps de l'os, reste d'un rachi-

(1) Tête d'Hercule du Palazzo Altemps reproduite dans *Denkmäler*, n° 613, d'Arndt et Brukmann.

Tête d'Hercule du Musée britannique reproduite dans le *Recueil* de M. S. Reinach, pl. 336.

tisme infantile par ailleurs complètement guéri. On pourrait croire que cette incurvation tibiale est la raison de l'écartement des genoux. Cependant il n'en est rien. Ce n'est pas que les deux formes, genoux écartés et incurvation du tibia, ne puissent exister simultanément, et nous en connaissons de nombreux exemples, mais il n'y a pas, entre les deux, relation



Fig. 431 et 432.
Un exemple de modèle bien musclé avec les genoux en dehors.

de cause à effet, et l'on peut rencontrer des genoux rapprochés avec un tibia cintré aussi bien que des genoux écartés avec la parfaite rectitude du tibia.

C'est cette dernière conformation que nous rencontrons dans certaines statues antiques et qui exclut toute idée de tare pathologique.

Nous l'avons fréquemment observée chez des modèles parfaitement cons-

titués, mais remarquables par le développement musculaire. Nous en pourrions citer de nombreux exemples (fig. 431 et 432).

Par quel mécanisme les gros muscles occasionnent-ils l'écartement des genoux? C'est là une question posée à la sagacité des physiologistes et qui n'est pas encore résolue. Mais le fait est là, d'observation courante et bien connu de tous ceux qui ont fréquenté les athlètes.



Fig. 433. — Génie du repos éternel.
(Musée du Louvre.)

Chez la femme, c'est généralement le contraire que l'on observe. Sur les plus beaux modèles, nous avons souvent vu les genoux plus ou moins portés en dedans, d'où il résulte que, dans la station debout symétrique, si les genoux se touchent, les pieds sont toujours plus ou moins écartés l'un de l'autre.

Y a-t-il une raison anatomique à ce rapprochement des genoux chez la femme? On a pensé que le développement du bassin pouvait en être la cause, l'écartement de l'extrémité supérieure du fémur ramenant en dedans son extrémité inférieure par une manière de mouvement de bascule. Quoi

qu'il en soit, chez les plus beaux modèles exempts de toute tare, les genoux en dedans sont fréquents.

Une expérience déjà longue sur les aplombs du membre inférieur dans les deux sexes nous conduit à cette conclusion :

La rectitude absolue des axes des membres inférieurs existe chez les plus beaux modèles de l'un et l'autre sexe. Mais le genou en dehors chez les

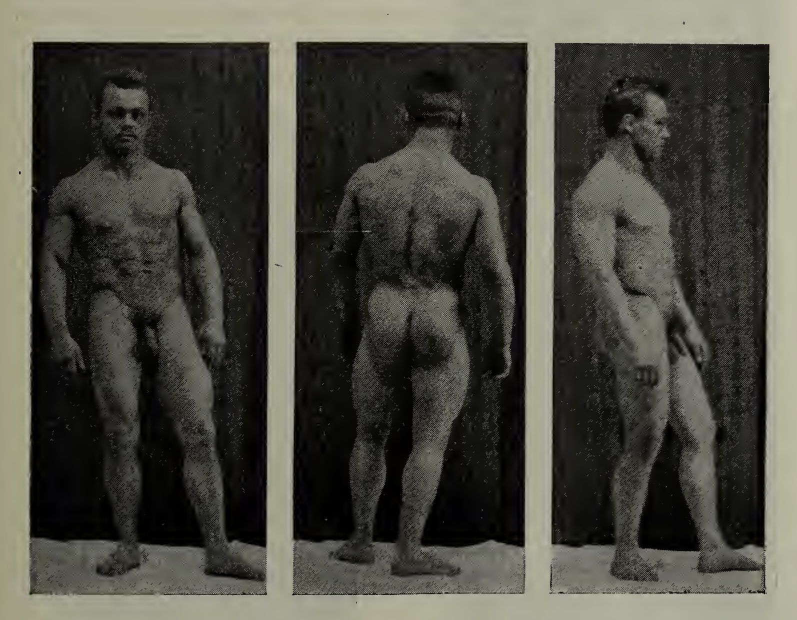


Fig. 434, 435 et 436. — Athlète très muscle.
Station hanchée. Genou de la jambe portante en hypoextension.

athlètes et le genou en dedans chez la femme ne sauraient être considérés comme un vice de conformation.

Sur le profil, une ligne droite abaissée du centre du grand trochanter partage le genou en deux parties égales et aboutit au milieu de la malléole externe (voyez vol. I, fig. 11 et 12). C'est la conformation normale.

Toutefois il n'est pas rare d'observer l'hypertension du genou chez des sujets régulièrement conformés. C'est le résultat d'une certaine laxité des ligaments de l'articulation, conséquence de mouvements violents et répétés.

chez un sujet sain ou même de certaines conditions pathologiques qui portent à l'extrême le « genu recurvatum »? Cette conformation ne doit donc pas, dans l'état de santé, dépasser un certain degré.

L'art de la Renaissance nous en donne de nombreux exemples en peinture et en sculpture (1). Par contre, une opposition flagrante existe, sur ce point, entre la Renaissance et l'Antiquité qui ne nous en montre pas un seul cas.

Au contraire, la conformation opposée est de règle, le membre inférieur étant toujours dans un léger degré de flexion.

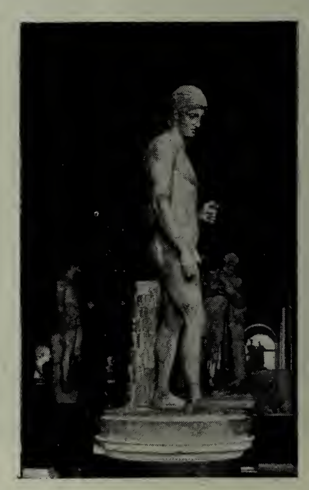


Fig. 437. — Hercule Farnèse (profil). Genou en hypoextension. (D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Fig. 438. — Mars Borghèse (profil). *(Musée du Louvre.)*

Le membre portant du Génie du *Repos éternel* (fig. 433) est peut-être le seul exemple d'extension complète du membre inférieur.

Sur un sujet exceptionnellement musclé, nous avons pu constater que l'extension complète du membre inférieur ne pouvait être obtenue que par une forte contraction des muscles extenseurs. Les anciens avaient bien vu ce fait et la légère flexion du genou de la jambe portante des Hercules

(1) Dessin du Louvre de Signorelli, *Persée* de Benvenuto Cellini, etc.

(fig. 437) est le résultat d'une juste observation (fig. 434, 435 et 436). Mais ils ont fait de cette disposition une règle générale et toutes leurs statues dans la station hanchée ont la jambe portante légèrement fléchie au genou. L'extension complète est une exception rare.

Quant à la direction de l'axe du membre inférieur vu en avant, on peut classer les statues antiques en deux catégories : 1° celles dont l'axe est

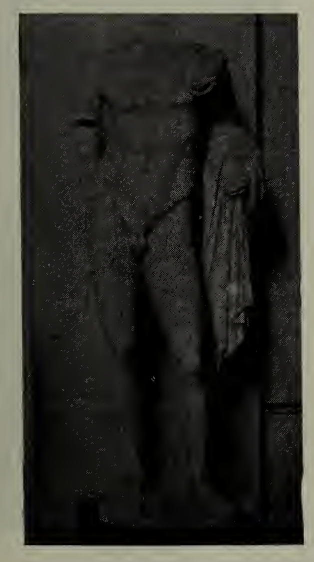


Fig. 439.
Sisyphos II. (Fouilles de Delphes.)
(D'après un moulage du Louvre.)

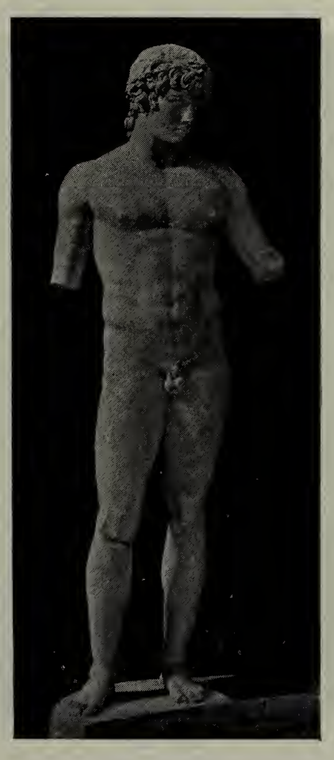


Fig. 440.
Antinoüs de Delphes.
(D'après un moulage du Louvre.)

absolument rectiligne et dans cette catégorie se classent les Apollons et, en général, les sujets d'une musculature peu développée; 2° celles dont le « genu valgum » est manifeste et s'observe le plus fréquemment chez les sujets très musclés et, en général, chez les Hercules et les athlètes. Mais cette dernière catégorie renferme quelques statues d'Apollon qui ne se distinguent pas par une forte musculature et l'on doit voir là alors une forme

qui, d'abord réservée aux personnages très musclés, a séduit les artistes par l'assiette élégante et la stabilité qu'elle donne aux statues hanchées et a été dans la suite donnée indifféremment à toute figure.

A titre d'exemple, je citerai comme offrant la rectitude absolue du



FIG. 441.
MÉLÉAGRE.
(Rome. Musée du Vatican.
(Phot. Brogi.)

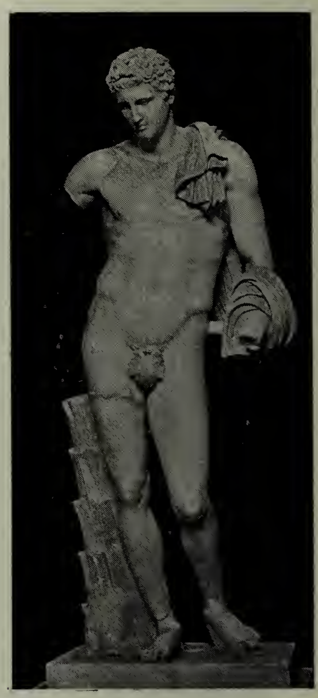


FIG. 442.
ANTINOÜS DU BELVÉDÈRE.
(Rome. Musée du Vatican.)
(Phot. Alinari.)

membre inférieur : l'Apollon du Tibre, l'Antinoüs du Capitole, l'Idolino, Sisyphos II de Delphes (fig. 439), Antinoüs de Delphes (fig. 440), l'Éros du Louvre, etc., et comme modèles de jambes arquées, les Hercules, Hercule et Téléphe, Hercule Farnèse... le Doryphore, le Mars du Louvre, le Diadumène, le Méléagre du Vatican (fig. 441), l'Apoxyomène du Vatican, l'Antinoüs du Belvédère, etc.

Ces exemples, pensons-nous, sont la justification du classement de la jambe arquée parmi les stigmates de l'athlétisme.

3° *Thorax à ailerons.*

Cette forme singulière offre d'autant plus d'intérêt qu'elle s'observe à l'apogée de l'art grec, sur le torse de quelques-unes des sculptures du Parthénon.

Je sais bien que ce n'est là qu'une forme d'importance secondaire dans le modelé de l'ensemble d'une figure. Mais il m'a semblé que, si mince soit-il, aucun détail ne devenait indifférent qui touche à une œuvre comme celle de Phidias et de son école.

Il s'agit d'une conformation spéciale de l'échancrure thoracique antérieure, au niveau des derniers cartilages costaux, forme d'ailleurs peu connue des médecins, qui consiste dans le renversement en dehors de ces cartilages et qui simule comme deux petites ailes à la partie inférieure du thorax.

Il résulte des recherches entreprises, à mon instigation, par le professeur Meige, qui m'a succédé à l'École des Beaux-Arts, que *l'aileron thoracique* constitué par le soulèvement et l'éversion en dehors des 8ᵉ, 9ᵉ et 10ᵉ cartilages costaux est le plus souvent une forme pathologique; qu'il se rencontre fréquemment dans le rachitisme, la dystrophie musculaire, le mal de Pott et la vieillesse; mais qu'on peut en retrouver des indices chez des sujets parfaitement sains et notamment sur les athlètes, où son apparition semble favorisée par la répétition des mouvements respiratoires de grande amplitude chez des individus prédisposés.

Ce n'est d'ailleurs pas une forme très commune dans l'athlétisme. Mais elle existe d'une façon incontestable et nous l'avons observée plusieurs fois sur les athlètes qui ont participé aux grands concours de 1900 et dont nous avons conservé les photographies. Nous en donnons ici deux exemples (fig. 443).

Or, il m'a semblé reconnaître la singulière conformation dont il est question ici sur quelques-uns des torses nus des frontons du Parthénon.

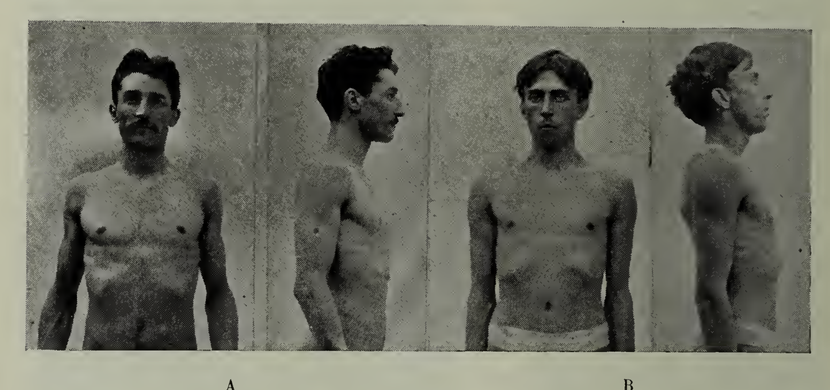
Le thorax de la figure grecque, tel qu'il a été réalisé au sortir de l'archaïsme et fixé pour ainsi dire de façon définitive, offre les caractères suivants :

Il est large et court.

Anatomiquement, *l'échancrure antérieure* est très ouverte, *l'angle xyphoïdien* égale et dépasse même l'angle droit.

Morphologiquement, ainsi que nous l'avons vu plus haut, la partie de la poitrine située au-dessous du grand pectoral en rapport avec les côtes inférieures porte le nom de *région sous-mammaire*. Je résume ici la description qui en a été donnée.

L'angle supérieur de l'échancrure thoracique est masqué près de la ligne médiane par les plans musculaires supérieurs larges et étroits des grands droits de l'abdomen, en dehors desquels apparaît la saillie des cartilages



A B

FIG. 443. — ATHLÈTES DES CONCOURS DE L'EXPOSITION DE 1900.
Aileron thoracique.

A. — Français, recordman du 400 mètres-haie, 58" 4/5.
B. — Américain, recordman du saut en hauteur avec élan, 1 m. 90.

costaux recouverts des digitations peu épaisses du grand oblique, suffisantes toutefois pour en atténuer le tranchant. Cette saillie fort apparente est oblique en bas et en dehors et descend jusqu'au niveau des flancs. Elle s'y termine à la partie supérieure du *sillon latéral* de l'abdomen par une saillie constante, qui porte le nom de *saillie costo-abdominale,* en rapport avec l'articulation chondro-costale de la 10ᵉ côte.

Cette saillie toujours très visible se continue en arrière au-dessus d'un flanc très volumineux, par un long relief horizontal distinct répondant visiblement à la 10ᵉ côte elle-même dont l'art grec accentue l'horizontalité et

terminant en bas la région sous-mammaire. Cette région, peu étendue dans le sens vertical, présente un beau développement en largeur caractéristique du torse grec.

Sa surface légèrement bombée porte les modelés du grand oblique superposés à ceux des dernières côtes et des articulations chondro-costales.

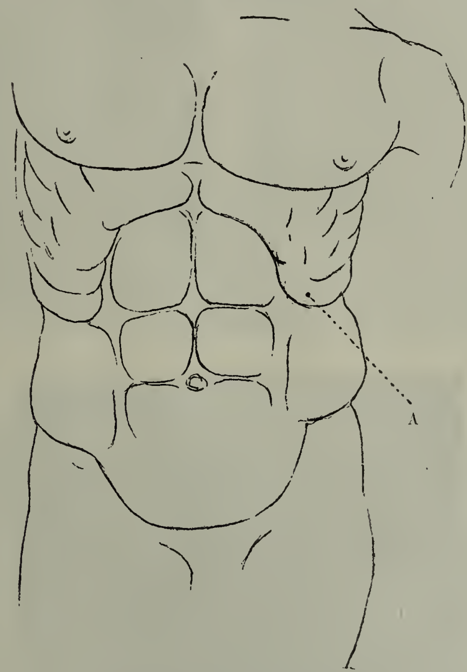


Fig. 444. — Torse grec.
A. — Siège de l'aileron thoracique.

Le siège de l'aileron thoracique (fig. 444) se trouve en cette partie du rebord cartilagineux situé en avant de la saillie costo-abdominale et dont le relief, toujours nettement accentué sur le torse grec, semble constituer une sorte de prédisposition à cette conformation particulière.

Dans certains mouvements violents avec ampliation thoracique et dépression de l'abdomen, tout ce rebord inférieur de la région sous-mammaire fait une violente saillie, comme on le voit sur les torses des Tyrannoctones,

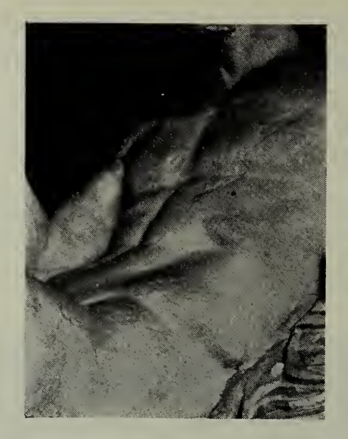



FIG. 445 ET 446. — DIONYSOS DU PARTHÉNON. (DÉTAIL.)
Aileron thoracique.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)



FIG. 447. — ILISSOS DU PARTHÉNON. (DÉTAIL.)
Aileron thoracique.
(D'apres un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

par exemple (fig. 102 et 103). Mais la saillie, quelque accentuée qu'elle soit, ne suffit pas à réaliser l'aileron thoracique. Il semble toutefois que sur le

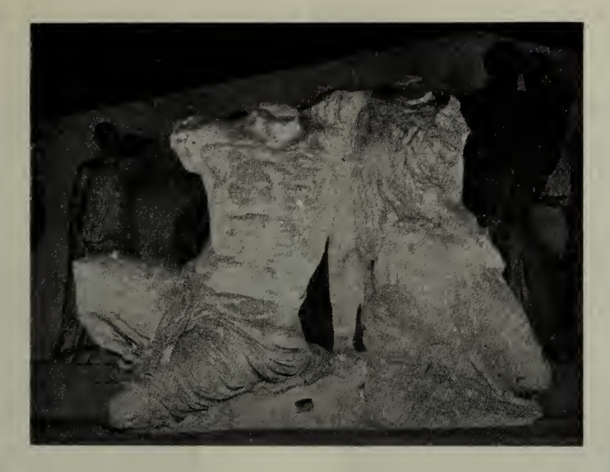


Fig. 448. — Cécrops et sa fille. Fronton occidental du Parthénon.

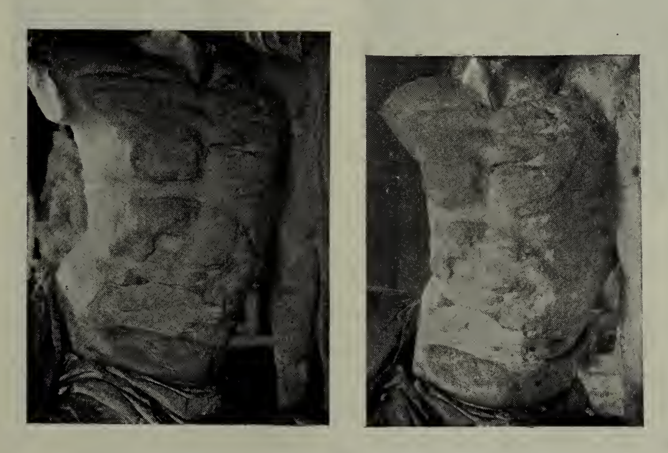


Fig. 449 et 450. — Torse de Cécrops. (Détails.)
Aileron thoracique.

torse d'Harmodios il y ait un commencement d'éversion, mais le degré en est peu marqué.

Il n'en est pas de même de plusieurs figures des frontons du Parthénon.

Le Dyonysos (fig. 445 et 446) est la statue qui le montre réalisé de manière indiscutable, du côté gauche surtout, mais il existe aussi à droite. Le renversement des derniers cartilages costaux est nettement caractérisé, ainsi qu'on peut le constater sur les diverses photographies que j'ai prises à cette intention d'après le moulage de l'École des Beaux-Arts.

Sur l'Ilissos (fig. 447), il existe à droite une saillie du rebord costal qui rappelle également l'éversion de l'aileron thoracique d'autant mieux que la



Fig. 451. — Torse mutilé. Fronton ouest du Parthénon.
Aileron thoracique.
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

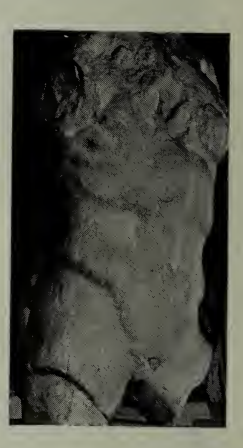


Fig. 452. — Hermès. Fronton ouest du Parthénon.
Aileron thoracique.

position même du torse notablement incurvé de ce côté tendrait au contraire à l'effacement de ces reliefs cartilagineux.

Le torse de Cécrops (fig. 448, 449 et 450) montre une forte saillie du bord inférieur de la région sous-mammaire et au niveau de la saillie costo-abdominale, siège de prédilection de l'aileron thoracique, le relief s'accentue avec renversement en dehors du rebord costal.

Parmi les moulages du fronton occidental du Parthénon réunis à l'École des Beaux-Arts, on voit, près du Dionysos, un torse assez mutilé, sans bras, ni jambes, ni tête, mais qui présente, à notre point de vue, l'exceptionnel avantage d'être dans une rectitude et une symétrie presque absolues

(fig. 451). On y constate alors nettement sur les profils, surtout du côté droit, le soulèvement des derniers cartilages costaux.



FIG. 453. — FRISE DU PARTHÉNON.

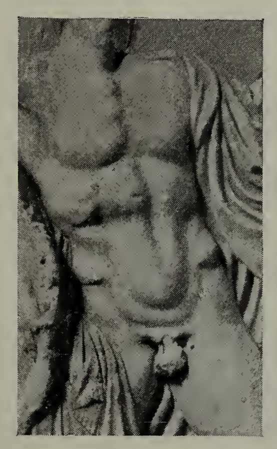


FIG. 454. — FRISE DU PARTHÉNON. (DÉTAIL.)
Aileron thoracique.

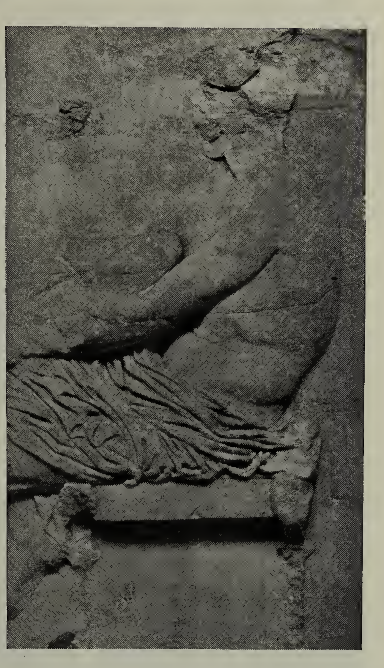


FIG. 455.
FRISE DU PARTHÉNON. CÔTÉ EST. IV. GROUPE DES DIEUX. ARÈS. (DÉTAIL.)
Aileron thoracique.
(Londres. Musée britannique.)
(Phot. Mansell.)

Sur les autres torses, le Céphise, l'Hermès (fig. 452), le Poseidon, la saillie des rebords costaux existe et établit la transition avec les torses dont nous venons de parler, mais cette saillie ne va pas jusqu'à l'eversion. Sur les métopes et sur la frise, les torses nus ont le même dessin de la région sous-mammaire avec l'accentuation du rebord

costal et saillie cost-abdominale bien marquée; sur quelques figures, cette dernière saillie s'exagère avec le rebord costal avoisinant au point de figurer une ébauche d'aileron.



Fig. 456. — Frise du Parthénon.



Fig. 457. — Frise du Parthenon. (Détail.)
Aileron thoracique.

On peut citer :

Trois métopes du côté sud : la IIe, la VIIe et la XXVIe (fig. 133 et 134).

Sur la frise, personnage à pied côté nord XI (Athènes); personnage à pied côté nord XVII (fig. 453 et 454); personnage assis, Arès côté est IV

(Londres) (fig. 455); cavaliers côté ouest II (Londres) (fig. 456 et 457); côté nord XXIX (Athènes); côté nord XXXIII (Londres).

Sur les œuvres antérieures au Parthénon, sur les figures d'Olympie ou d'Égine par exemple, les mêmes formes de la région sous-mammaire existent, mais sans l'exagération des saillies que je signale ici. Il en est de même des œuvres contemporaines de Myron et de Polycléte. Le Doryphore, le Diadumène, par exemple, offrent la forme décrite admirablement précisée, mais sans rien qui rappelle les saillies de l'aileron. Toutefois, sur un torse de combattant (fig. 458) attribué à Polyclète ou à un de ses élèves, l'aileron thoracique se dessine.



Fig. 458. — Torse de combattant attribué a Polyclète. Fragment d'une métope de l'Héraion d'Argos. *(Athènes. Musée national.)* *(Phot. Alinari.)*

Dans les œuvres postérieures, sur les figures de Lysippe et surtout de Praxitèle, la région sous-mammaire perd l'aspect carré et un peu plat qu'elle présentait auparavant. Elle devient plus convexe et ses limites supérieures s'atténuent.

Il semble donc résulter de ces remarques que la forme spéciale de l'aileron thoracique est limitée aux sculptures du Parthénon.

Ce n'est pas par hasard que le grand maître de la statuaire grecque a adopté cette forme thoracique qu'il a certainement observée chez les athlètes dont il admirait la splendide nudité. Tout en demeurant très près de la nature, rien ne ressemble moins à la copie du modèle que les sculptures du Parthénon.

En accentuant cette forme contenue en germe dans les œuvres de ses prédécesseurs, quel but s'est proposé Phidias?

Il ne faut pas oublier que les grandes statues du Parthénon faisaient

partie d'un vaste ensemble décoratif, qu'elles étaient destinées à être haut placées et vues de loin et que l'accentuation de certaines formes particulièrement significatives devait s'imposer. Et dans l'attitude calme et reposée du Dyonisos, n'y avait-il pas comme le rappel des efforts que coûtait à l'athlète la réalisation physique de son idéal?

Peut-être le grand artiste a-t-il voulu donner au thorax, qui renferme les grands organes producteurs de force et de vie, les assises architecturales solides et permanentes des formes osseuses?

LES POSSÉDÉS DES DIEUX

L'hystérie, dont nous avons relevé dans un autre ouvrage (1) les traces indéniables au moyen âge et jusque dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, remonte-t-elle plus haut encore? Existait-elle dans l'antiquité? La réponse affirmative ne paraît pas douteuse, et les textes anciens ne laissent aucun doute sur l'ancienneté de la grande névrose. D'ailleurs, avec une interprètation différente, nous retrouvons les mêmes scènes tumultueuses et convulsives.

Les démoniaques ont eu pour ancêtres les possédés des dieux. Et les orgies bachiques, les cérémonies de divination enthousiaste, les rites du culte de Dionysos avec le cortège bruyant des Ménades et des Satyres, les rondes des Curètes ou des Corybantes sont devenus plus tard les possessions démoniaques, les épidémies prophétiques, la dansomanie qui s'appelait la danse de Saint-Guy en Allemagne et le tarentisme en Italie, etc. Plus près de nous les mêmes phénomènes se retrouvent chez les convulsionnaires de Saint-Médard, en France, les revivals et camp-metting en Amérique et en Irlande, les jumpers au Pays de Galles.

Au travers des âges, sous l'influence des modifications des croyances religieuses, des coutumes et des usages, les noms changent, mais les mêmes phénomènes se reproduisent parce que le fond sur lequel ils évoluent, la nature humaine, n'a pas changé.

Il était intéressant de rechercher si l'art de l'antiquité ne nous avait pas laissé quelque document figuré relatif à l'hystérie. Mon ami, le professeur

(1) *L'art et la médecine,* Paris, Gaultier, Magnier et Cie.

Meige, s'est chargé de ce soin (1). Il a établi sur des textes précis la filiation des phénomènes que je viens d'indiquer à grands traits, mais les documents figurés susceptibles de corroborer les textes des auteurs anciens sont en petit nombre et ne sont en rien comparables aux spécimens si abondants, si variés et si démonstratifs que nous a laissés l'art du moyen



FIG. 459. — MÉNADE. FRAGMENT D'AUTEL.
(Rome. Musée nouveau du Palais des Conservateurs.)
(Phot. Alinari.)

âge et de la Renaissance. Évidemment, la raison de cette différence ne saurait être autre que les conditions mêmes de l'art antique qui, en dehors de la caricature et des grotesques, a toujours évité de reproduire les maladies et les difformités. Ce n'est pas cependant qu'il ait reculé devant les

(1) *Nouv. Iconogr. de la Salpêtrière*, 1894, p. 35.

mouvements hardis et les attitudes forcées, car le nombre des scènes dionysiaques est très grand dans lesquelles les Ménades sont représentées entraînées par la fureur de leurs danses désordonnées et violentes. L'artiste antique a même apporté dans cette peinture une grande sincérité et un grand souci de la vérité. Il a reproduit avec tant d'insistance le renversement du corps en arrière qui caractérise l'*arc de cercle* hystérique que cette extension forcée du torse et de la tête est devenue comme le trait obligatoire qui caractérise les Ménades (fig. 419 et 459). Mais il n'a guèreété au delà et s'est presque toujours refusé à reproduire le phénomène pathologique lui-même lorsqu'il s'offrait à sa vue. Les exceptions sont si peu nombreuses qu'elles ne sauraient infirmer la règle. Mais elles n'en ont qu'un plus vif intérêt.

Après de longues et minutieuses recherches qui ont porté sur toutes les formes artistiques depuis les premiers temps de l'art hellénique jusqu'à la fin de la période romaine : statues, bas-reliefs, vases peints, bronzes, médaillons, terres cuites, peintures, M. Meige n'a trouvé que deux documents justiciables d'une interprétation médicale. Je résumerai les descriptions détaillées qu'il en a données.

Le premier est un bas-relief en marbre blanc de la Galerie des Offices à Florence. C'est Zannoni qui, le premier, l'a fait connaître. Après lui Welcker, puis Dütschke en ont donné l'interprétation.

Il représente une scène de délire prophétique pendant une orgie dionysiaque (fig. 460).

A gauche une Ménade, le haut du corps penché en arrière, la tête renversée et les cheveux au vent, danse sur la pointe des pieds, suivant le mode ordinaire. Elle tient de la main gauche un chevreau dont on ne voit que la moitié; de la droite, une couronne de lierre, offrandes qu'elle apporte au dieu. Celui-ci, debout au milieu de la scène, s'appuie du coude sur un arbre symbolisant une forêt. Il regarde vers la droite. La figure est calme; il contemple ses adoratrices que sa vue a plongées dans l'enthousiasme divin.

L'une d'elles, assise sur un rocher, paraît en proie à une crise prophétique; elle élève vers le dieu ses deux bras nus entourés de serpents, tandis qu'elle baisse la tête, comme absorbée par une vision intérieure.

Enfin le côté droit de la composition est occupé par un groupe de deux personnages. Une femme, vêtue d'un long « chiton » transparent, se ren-

verse brusquement en arrière entre les bras d'un homme qui s'avance pour la retenir.

C'est cette dernière Ménade qui nous intéresse plus particulièrement. « Elle n'est pas morte, dit Welcker, comme on a pu le croire, mais elle perd subitement connaissance. » Et M. Meige ajoute avec raison : « Si l'on examine attentivement les détails on verra, en effet, qu'il ne s'agit pas d'un évanouissement vulgaire.



Fig. 460. — Orgie dionysiaque. Bas-relief.
(Florence. Galerie des Offices.)
(Dessin de H. Meige.)

« Ce renversement violent du corps et de la tête en arrière est caractéristique des pertes de connaissance dans la névrose. La pose est forcée à dessein. Il faut noter en particulier la roideur des jambes et la position des pieds juxtaposés en extension, le talon détaché du sol. Ce n'est pas là une faute imputable à l'archaïsme de la composition ; l'artiste a su traiter le torse et les bras avec une grande souplesse et il faut admettre que ces incorrections apparentes sont le fait de l'observation judicieuse d'un phénomène qu'il lui a été donné de contempler.

« On peut donc, selon toute vraisemblance, interpréter cette figure

comme représentant un ictus hystérique chez une prophétesse de Dionysos. »

Ce document acquiert encore plus de valeur si nous le comparons aux autres figures d'évanouissemeat ou de syncopes que l'art nous a laissées.

Je rappellerai le bas-relief d'une stèle funéraire découverte à Dropos et conservée au Musée d'Athènes. Elle représente le vieillard Totmidès assistant à la mort de sa fille Plangon qui s'affaisse sur son lit soutenue par



Fig. 461. — Ménade. Vase peint.
(Ruvo. Collection Jatta.)

deux femmes. La jeune fille se laisse aller sans effort, et nulle trace de convulsion ne s'observe sur sa personne.

Mais le second spécimen apporté par M. Meige à l'appui de sa thèse est encore plus nettement démonstratif.

Il s'agit d'une figure de Ménade sur un vase peint de la collection *Jatta in Ruvo* (fig. 461). « Au milieu d'une scène de pompe dionysiaque se trouve un groupe représentant une Ménade soutenue par un personnage ailé et hermaphrodite... Cette bacchante, les vêtements en désordre et les cheveux épars, tombe sur les genoux, tandis que sa tête et le haut de son corps se renversent violemment en arrière... De la main droite, elle tient un tym-

panon, et de la gauche, elle laisse tomber un thyrse qui se brise dans sa chute... Cette chute violente, ce renversement exagéré de la tête avec la saillie du cou en avant, tout cet ensemble convulsif et désordonné sont déjà des indices non équivoques d'un ictus nerveux.

Mais il y a plus encore. La main gauche qui tenait le thyrse ne l'a pas laissé échapper par inadvertance ou par faiblesse; elle est manifestement en contracture, les doigts sont crispés sur la paume et la main entièrement en flexion forcée sur l'avant-bras. Celui-ci même, plié à angle droit sur le bras, semble indiquer que la roideur a déjà envahi tout le bras. »

Tels sont les deux seuls spécimens sur lesquels il ait été donné, en dehors des gesticulations violentes et désordonnées dont les exemples sont au contraire très communs, de relever un symptôme pathologique nettement formulé.

LES GROTESQUES.

Sous ce titre, je réunirai les œuvres qui, dans l'intention arrêtée de leur auteur, ont été conçues dans le but manifeste de se servir de la difformité pour provoquer le rire. Et il n'est pas sans intérêt de constater que ce qu'on pourrait prendre au premier abord pour le produit pur et simple de l'imagination n'est parfois qu'une copie littérale de la réalité.

J'ai décrit autrefois avec Charcot (1) un mascaron grotesque de l'église Santa Maria Formosa, à Venise, sur lequel nous avions relevé les traits fort caractéristiques d'une affection bien définie, l' « hémispasme glosso-labié » (fig. 462), spasme limité à une moitié de la face, œil clos en partie ou complètement du côté du spasme, nez fortement dévié et narine relevée du même côté; commissure labiale, menton violemment tirés, langue sortie en pointe dirigée dans cette même direction. Nous faisions remarquer que l'ensemble des signes réunis sur cette face grotesque ne sauraient être l'effet du hasard et que l'artiste en quête d'un type caricatural nous paraissait l'avoir rencontré sur son chemin, vu de ses yeux, saisi au passage et reproduit avec une fidélité qui nous permet d'y retrouver aujourd'hui les marques d'une déformation pathologique, d'une affection nerveuse bien connue et dont nous avons chaque jour des exemples sous les yeux.

(1) *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière,* 1888, p. 87.

Notre thèse se trouve confirmée par l'existence de quelques têtes antiques présentant la même déformation. Évidemment, l'artiste italien n'a pas copié à vingt siècles de distance l'artiste grec, mais la ressemblance des œuvres montre que tous deux ont trouvé dans la nature qu'ils avaient sous les yeux le même modèle et qu'ils ont suivi la même méthode pour réaliser le grotesque.



Fig. 462. — Mascaron grotesque.
(Venise. Église Santa Maria Formosa.)

C'est d'abord un masque en terre cuite du Musée du Louvre (fig. 463), collection Campana. Tout le côté gauche de la figure est contracté, l'œil est fermé, la narine fortement relevée, le nez tors et la commissure labiale relevée et entraînée du même côté. La joue gauche est plissée, sillonnée de rides. Par contre, l'œil droit est grand ouvert, saillant, et tout ce même côté de la face contraste par le calme des traits et l'absence de rides avec le spasme qui bouleverse le côté gauche. Il ne manque que la saillie

de la langue pour que la ressemblance avec le mascaron grotesque italien soit complète.

Une petite tête en terre cuite trouvée à Myrina offre une diflormité semblable (fig. 464). Le catalogue de MM. Pottier et J. Reinach la décrit ainsi



Fig. 463. — Masque en terre cuite.
(Musée du Louvre. Collection Campana.)



Fig. 464. — Tête en terre cuite.
Hémispasme facial.
(Musée du Louvre. Collection de Myrina.)

sous le n° 777 : « Tête longue, étroite, le sourcil gauche relevé, la bouche est ouverte et de travers, expression de souffrance. » Nous ajouterons que du côté de la déviation de la bouche, la narine est relevée, le nez tordu, la joue ridée, l'œil fermé; ceci a lieu à droite, pendant que tout le côté gauche garde une impassibilité complète. Cette tête est celle d'un vieillard, et son expression est d'une réalité saisissante. Elle offre l'image, ainsi que la tête précédente, d'une affection nerveuse, plus difficile à définir que celle du mascaron grotesque de Venise, parce que l'absence de la saillie de la langue enlève un signe d'une importance décisive; le diagnostic peut hésiter : le sujet est atteint ou d'hémispasme à droite ou d'hémiparalysie à gauche. On comprend que la seule inspection soit insuffisante pour décider entre deux affections qui donnent lieu à une déformation des traits analogue et dont le diagnostic, dans la pratique, n'est pas sans présenter quelque difficulté. L'aspect lisse et exempt de rides du côté de la face qui

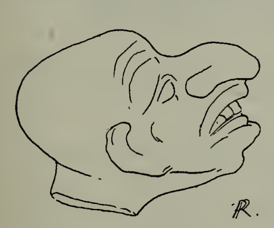


Fig. 465.
Tête grotesque.
Terre cuite de Myrina.
(Musée du Louvre.)

n'est pas contracté, plaiderait plutôt en faveur de l'hypothèse d'une paralysie faciale localisée à ce même côté. Quoi qu'il en soit, il y a dans l'expression de ces petites têtes un accent de vérité qui ne saurait tromper. A notre avis, ce n'est pas là une simple grimace, et nous sommes disposé à voir dans ces deux petites terres cuites la manifestation d'une déformation pathologique prise sur nature et reproduite par l'artiste avec un rare bonheur.

Sur d'autres têtes, l'expression caricaturale est plus accentuée (fig. 465), et le type en est fort répandu dans les terres cuites d'Asie Mineure; les fouilles de Tarse et de Myrina en ont découvert de nombreux spécimens, et les artistes se sont plu à associer à ces traits grotesques d'une exagération manifeste, les déformations craniennes les plus variées : front fuyant, crâne allongé, comme étiré en différents sens, diminué de volume, bossué, etc... comme les imbéciles, les idiots et les crétins nous en offrent de si nombreux exemples.

Des têtes caricaturales comme celles figurées ici sont parfois placées sur des torses difformes de rachitiques, ainsi que c'est le cas pour la petite terre cuite portant le n° 705 de la collection de Myrina (fig. 466).

C'est évidemment de ce type caricatural que dérive le Maccus des Atellanes, l'ancêtre du Polichinelle napolitain, du Pulcinella.

Dans ces dernières années, d'intéressantes tentatives ont été faites pour donner au bouffon populaire, à Polichinelle, une origine pathologique. Le type qu'il incarne et perpétue au travers des siècles pour la plus grande joie des enfants — nez gros et recourbé, menton proéminent, pommettes saillantes, bosse par devant, bosse par derrière — aurait été pour ainsi dire calqué sur nature et puisé dans la longue et lamentable série des infirmités humaines.

Là, comme nous l'avons vu pour d'autres grotesques, le ridicule est l'enfant de la maladie; le rire, chez la foule égoïste ou chez l'enfant sans pitié, naît de la souffrance et des larmes.

L'antiquité avait l'habitude de tourner les esclaves en ridicule; ce sont eux qui composent la foule des grotesques. L'artiste s'est souvent contenté de copier leurs traits servilement et a produit ainsi de véritables types ethniques.

A. de Longperrier retrouve, dans un buste en bronze du Musée du Louvre, le type de la race rouge du Nouveau Monde. « On a peut-être là, dit-il,

l'image de quelque Guanche ou de quelque Caraïbe des îles de l'Océan Atlantique (1). »

Mais le type le plus fréquemment reproduit comme nous l'avons vu plus haut (p. 176) est celui de l'Éthiopien. Les terres cuites de Grèce et d'Asie Mineure en offrent de nombreux exemples, d'une vérité si parfaite, qu'il semble qu'on ait sous les yeux le portrait de quelque chef abyssin de nos jours.

C'est ainsi que la nature elle-même a souvent fourni à l'art caricatural ses types les plus achevés.



Fig. 466. — Grotesque. Terre cuite.
(Musée du Louvre. Collection de Myrina.)



Fig. 467. — Vieille femme obèse. Terre cuite de Tanagra.
(Musée du Louvre.)

Il convient de rappeler ici ces types de caricature si remarquables dont il existe de nombreux spécimens parmi les figurines que nous a laissées l'art des coroplastes grecs. Ces vieilles femmes grotesques et ventrues, tantôt voilées, souvent d'une nudité indécente, qui minaudent avec de faux airs de Vénus pudiques, ces philosophes prétentieux, ces pédagogues ridicules, ces pêcheurs à la ligne si amusants, tout entiers à leur capture, et bien d'autres... sont autant de petits chefs-d'œuvre où éclatent les qualités de délicate observation, de fine ironie, de moquerie spirituelle du génie grec.

(1) *Notice des bronzes antiques exposés au musée du Louvre,* réimpression 1879, p. 143.

Sur quelques-unes de ces petites statuettes, le grotesque nous paraît surtout résulter de la copie spirituelle autant qu'exacte d'une infirmité



naturelle.



Fig. 468.
Groupe grotesque.
Terre cuite de Chypre.
(Musée du Louvre.)

Une figurine qui fait partie de la collection des terres cuites de Tanagra (fig. 467) représente une vieille femme obèse complètement nue. Elle est debout, avec un geste de pruderie grotesque. Les gras et les maigres ont de tout temps exercé la verve des caricaturistes; mais nous ne pensons pas que l'obésité ait jamais été reproduite avec plus de réalisme. Néanmoins l'attitude est en même temps d'un comique si fin, qu'on retrouve là dans tout son éclat cette alliance qui fit le grand art grec, de l'amour servile et scrupuleux de la forme avec l'idée qui conduisait le ciseau. Le petit groupe en terre cuite de Chypre (fig. 468) lui est certainement inférieur. Il n'en mérite pas moins d'être signalé ici, parce qu'avec la statuette précédente, il





Fig. 469 et 470. — Torse du Maigre. Terre cuite de Tarse.
(Musée du Louvre.)

réalise le type caricatural de l'obésité, dont l'art des coroplastes de l'antiquité nous a laissé de nombreux exemples. Nous pouvons opposer à ces

types de gras un torse en terre cuite de Tarse que M. Heuzey nous a montré autrefois dans son cabinet du Louvre, et qui est un exemple de maigre fort réussi (fig. 469 et 470). Les os et les muscles émaciés se dessinent sous la peau avec une grande vérité anatomique. Ce curieux spécimen nous donne la preuve que les anciens avaient su reproduire avec un égal style l'extrême maigreur et l'extrême obésité.



Fig. 471 et 472. — Femme obèse et bossue. Terre cuite de Chypre. *(Musée du Louvre.)*

Dans un autre spécimen dont nous voulons parler, la difformité s'ajoute à l'obésité. C'est une petite figurine de la fabrique grecque de Kittion, dans l'île de Chypre : une vieille femme grotesque, d'une nudité inconvenante, bossue, accroupie en boule, tenant un canthare des deux mains (fig. 471 et 472). L. Heuzey en a donné une reproduction dans ses *Figurines du Louvre* (1). Sa bosse a une forme spéciale qui nous semble bien prise sur nature. Elle est anguleuse, comme il arrive dans les déviations de la colonne vertébrale consécutive au « mal de Pott ».

Nous passerons sur quelques statuettes de la basse Égypte, époque alexandrine, également conservées au Musée du Louvre, où la difformité due à l'obésité se joint à des gestes indécents et à des poses lubriques.

LES NAINS.

Cet amour du grotesque et du difforme se manifeste d'une façon évidente dans l'antique coutume des nains et des bouffons officiellement attachés aux cours royales ou aux maisons des grands seigneurs. « Le suprême pouvoir, dit Th. Gautier, a toujours aimé cette antithèse de la suprême abjection. Un fou contrefait jouant avec les grelots de sa marotte, sur les marches du trône, est un contraste dont les rois du moyen âge ne se fai-

(1) *Les figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre,* par Léon Heuzey, avec planches gravées par Achille Jacquet, in-4°, Paris.

saient pas faute. » Et ce n'est pas seulement au moyen âge que nous retrouvons cet usage, c'est à toutes les époques et dans tous les pays, en Orient comme en Occident, témoin un curieux dessin persan de l'ancienne collection Burty, depuis les temps les plus reculés des anciennes monarchies égyptiennes jusqu'aux temps modernes.

Nous avons décrit dans le précédent volume, page 186, un bon nombre de types créés par l'art égyptien relevant de la pathologie et en particulier des nains et des difformes.

L'art grec, ainsi qu'on pouvait s'y attendre, ne nous a donné qu'une mince contribution à l'étude de la difformité dans l'art.

Le peuple qui précipitait du sommet du Taygète les enfants débiles et mal venus, qui faisait de la perfection olympique l'idéal auquel devaient tendre tous les efforts de l'éducation, le peuple enfin qui élevait des autels à la beauté des formes du corps humain pouvait-il se complaire dans la peinture de la difformité physique et de la maladie?

Mais il est une œuvre importante qui fait exception, consacrée tout entière à la représentation d'une « belle difformité », si l'on veut nous passer cette expression. L'intérêt qui s'y rattache nous fera pardonner la précision des détails dans lesquels nous allons entrer.

On sait qu'il a existé à Athènes des portraits d'Ésope, célèbres par une représentation habile de la difformité. L'un d'eux était de la main de Lysippe et Pline le vante pour la fidélité du détail. Il n'est pas impossible qu'une des nombreuses reproductions qui ont dû être faites du portrait d'Ésope par le grand artiste soit venue jusqu'à nous. Il existe à la Villa Albani un buste qui pourrait bien être l'une de ces répliques, ainsi que le pense Visconti (fig. 473 et 474).

Ce marbre, connu sous le nom d'Ésope, nous offre un remarquable exemple d'une difformité considérable du torse, reproduite avec une remarquable habileté. Ce buste a déjà fait l'objet d'un travail critique, publié par Charcot et Dechambre (1).

Nous ne résistons pas au plaisir de reproduire ici les principaux passages de ce mémoire, qui est un modèle d'érudition et de judicieuse critique et qui marque une date dans l'histoire de l'appréciation scientifique des œuvres d'art.

(1) *Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, 1857.

« Il s'agit d'une courbure de la colonne vertébrale connue sous le nom de cyphose. La colonne vertébrale, dans toute sa portion dorso-lombaire, décrit une courbe d'un grand rayon à convexité postérieure. Si l'on regarde le buste de dos, on s'aperçoit que cette excurvation n'est pas directe dans toute sa longueur, mais que dans une grande section de la région dorsale, elle présente une très légère courbure à convexité droite, et de plus que,



Fig. 473 et 474. — Buste d'Esope.
(Rome. Villa Albani.)
(Phot. Anderson.)

dans cette même étendue, le rachis, tout en s'incurvant, tout en formant un arc latéral, décrit de légères ondulations de gauche à droite et de droite à gauche, ondulations brusques provenant de ce que les vertèbres ont chevauché les unes sur les autres en divers sens et que les apophyses épineuses ne peuvent plus former une courbe régulière.

« Ces détails seuls, si vrais, si *nature* (pour employer un terme d'atelier) suffiraient pour attester que le travail a été fait sur pièces, mais le reste de l'œuvre en témoigne plus clairement encore.

« L'incurvation de la région cervicale, par suite du prolongement de la courbure dorsale, n'a lieu que dans les vertèbres supérieures et profondes, comme elle devait être pour contre-balancer une excurvation aussi forte; la tête est rejetée en arrière, profondément enfoncée entre les épaules, le front déprimé, comme nous l'avons dit, quoique à un trop faible degré. Toutes les côtes ont subi un double mouvement. L'excurvation dorsale les a rapprochées les unes des autres à leurs extrémités antérieures en leur imprimant une disposition analogue à celle des rayons d'un segment de roue, d'où il résulte un raccourcissement considérable du thorax suivant le diamétre vertical. D'autre part, leur extrémité antérieure a été portée en avant, leur courbe s'est effacée, le thorax a subi un aplatissement latéral, en même temps que son diamètre antéro-postérieur s'est accru et que le sternum, d'autant plus repoussé en avant que les côtes sont plus longues, a basculé sur ses articulations claviculaires et est devenu presque horizontal. De là vient cette poitrine en caréne dont on voit ici un si bel échantillon.

« La disposition de l'abdomen est aussi fidèlement rendue. La paroi antérieure, poussée d'arrière en avant par les côtes, est devenue en grande partie inférieure et comme, d'un autre côté, le diamètre vertical de la cavité a été considérablement réduit, comme celle du thorax, par l'incurvation du rachis, le ventre a presque disparu pour qui le regarde de face.

« Il n'est pas enfin jusqu'à la courbure latérale droite de l'épine dont les effets consécutifs ne soient traduits sur ce morceau : d'une part un léger déjettement du cou à gauche, d'où résulte l'élargissement de l'épaule *droite*, d'autre part un pli de la hanche *gauche* sensiblement plus profond que celui de la hanche droite.

« Ce buste est-il réellement un portrait du fabuliste phrygien?

« Nous avons déjà rapporté l'opinion qui attribue à Lysippe l'original de notre marbre. Ce ne serait pas une raison pour que la figure fût bien ressemblante, soit dans les traits, soit dans l'expression de la difformité, puisqu'il n'y avait pas loin de deux siècles que le fabuliste avait été précipité du haut du rocher de Delphes quand l'artiste de Sicyone vint au monde, mais celui-ci a pu s'aider en partie de quelques données antérieures de la statuaire, en partie d'études anatomiques sur un modèle bossu, en partie de son inspiration, et composer avec le tout une figure dont les caractères physiques et l'expression morale et intellectuelle répondissent à tout ce que l'on savait de l'original.

« Une circonstance vient à l'appui de l'idée qu'on n'a pas voulu seulement modeler un bossu quelconque, mais bien réaliser un portrait : c'est que l'extrême fidélité avec laquelle le dos a été copié ne se retrouve pas dans l'exécution de la tête. Ceux qui sont familiarisés avec les difformités de l'épine reconnaîtront du premier coup d'œil qu'il y a un défaut assez notable de proportion entre le degré de l'excurvation et de la déformation thoracique et celui des déformations consécutives de la face. Le front est bien un peu fuyant, le crâne s'allonge bien un peu en pain de sucre, mais ces caractères (que les biographes d'Ésope lui attribuent) sont trop peu accentués pour une déviation aussi considérable du rachis, le visage lui-même est trop régulièrement conformé. Or cette invraisemblance, nous dirions même cette impossibilité anatomique, de la part d'un artiste si habile à rendre le difforme, ne peut être que l'effet d'un calcul, ne se comprend qu'au profit d'un portrait ou au profit d'un monument élevé à la mémoire d'un personnage plus ou moins célèbre. »



Fig. 475.
Nain rachitique.
Ivoire.
(Londres. Musée britan.)
(Phot. Giraudon.)

En dehors de ce spécimen que l'on peut rattacher au grand art sculptural de la Grèce, c'est dans les produits d'un art secondaire, dans les figurines en terre cuite ou dans les petits bronzes, qu'il faut chercher pour trouver quelques exemples de difformités.

Londres possède, au British Museum, un ivoire très probablement d'origine grecque, d'après F. Ravaisson-Mollien (communication orale) et qui nous offre un bel exemple de rachitisme (fig. 475). La tête, au crâne aplati et allongé par derrière, offre le type que nous avons rencontré sur plusieurs petites terres cuites de Myrina et qui se rapproche de celui du type attribué à Maccus. La tête est entrée dans les épaules. Le sternum est projeté en avant, et je crois pouvoir diagnostiquer, bien qu'il ne m'ait pas été donné d'examiner la statuette par derrière, une incurvation prononcée de la colonne dorsale. Le grotesque est assis, accroupi à terre.

Je ne reviendrai pas sur les quelques types grotesques cités dans les chapitres précédents et dans lesquels le comique résulte en partie de la copie fidèle d'une difformité naturelle. Mais je dois signaler

de façon plus spéciale plusieurs statuettes représentant des nains (1).

Il existe dans la collection Camille Lécuyer et Charles Toché une petite terre cuite de Tanagra dans laquelle les signes de rachitisme sont très fidèlement rendus (fig. 451). C'est un nain à demi drapé et qui montre à découvert ses deux jambes cagneuses, dont l'une est plus courte que l'autre. Un ventre proéminent, un déhanchement notable à droite complètent le tableau. La pose est pleine de mouvement et d'expression comique.



Fig. 476.
Nain. Terre cuite de Tanagra.
(Collection Lécuyer et Toché.)

La collection de terres cuites antiques de O. Rayet renfermait une statuette de nain, trouvée à Pergame et décrite ainsi dans le catalogue : « N° 118. Nain grotesque, nu, le crâne chauve, le visage difforme, les jambes courtes. Il marche vivement vers la gauche et ouvre la bouche très grande pour crier : on dirait un capitaine de pygmées menant sa troupe au combat. »

En effet, la légende des Pygmées, dont Homère a chanté les combats contre les Grues, a laissé dans l'art antique des traces nombreuses. Des peintures de vases, des verreries, des bas-reliefs de terre cuite, des statuettes célèbrent leurs exploits. On trouve fréquemment les Pygmées et les grues dans les peintures décoratives des maisons de Pompéi et d'Herculanum. Le Musée du Louvre possède un certain nombre de statuettes en

(1) M. Heuzey en décrit deux qu'il a reproduits dans son *Atlas* (pl. 56, fig. 5 et 6).

La collection des terres cuites de Myrina renferme un type remarquable de nain, grosse tête, jambes cagneuses (*).

(*) N° 332 du catalogue.

bronze représentant des Pygmées, et dont la provenance inconnue ne permet pas de les rattacher avec précision à l'art grec ou à l'art romain. Toutes les probabilités sont cependant pour la seconde hypothèse. Nous en parlerons ici avec quelque détail.

Il convient de diviser, au point de vue morphologique, les Pygmées du Musée du Louvre en deux catégories. Les Pygmées de la salle des bronzes offrent les caractères du nain et ne sont pas sans analogie avec le dieu



Fig. 477.
Pygmée. Bronze antique.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)



Fig. 478 et 479.
Pygmées. Bronzes antiques.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

égyptien Bes, dont j'ai longuement parlé dans le volume précédent. Le torse est long, charnu, les membres sont courts, ramassés et les jambes, chez quelques-uns, offrent la courbure rachitique. Ils n'en présentent pas moins une morphologie très variée. Par exemple, le nain du type herculéen hercule de la figure 453 s'éloigne beaucoup du petit avorton informe que nous montre la figure 477. Quant au Pygmée de la figure 459, il est remarquable par l'expression si curieuse de la physionomie, la longueur du torse, la brièveté des membres qui le rapproche des nains achondroplastiques. Ils sont représentés dans des attitudes variées, l'un dans une pose guerrière,

un autre portant sous son bras gauche une grue dont il serre le bec de la main droite, un troisième dansant et couronné de feuillages, etc...

La collection Thiers possède trois Pygmées dont l'un se rapproche beaucoup des précédents : grosse tête, jambes torses et rabougries; il est repré-



Fig. 480. — Pygmée. Statuette bronze. *(Mus. du Louvre. Coll. Thiers.)*

Fig. 481. — Pygmée. Statuette bronze. *(Musée du Louvre. Collection Thiers.)*

senté dansant (fig. 480). Les deux autres petites statuettes de bronze, également désignées comme Pygmées, en diffèrent sensiblement. On y remarque les déformations rachitiques les plus évidentes de la tête et du tronc; mais les membres, au lieu d'être courts et déformés, sont longs, grêles, fort émaciés et sans incurvation des os bien appréciable. La disproportion qui existe entre les membres et le tronc est donc ici en sens inverse. Chez les premiers, torse long, membres courts et difformes; chez les derniers, torse difforme et ramassé sur lui-même, membres longs et sans notable déformation. Là le rachitisme est surtout évident aux membres inférieurs, ici il se montre presque exclusivement à la tête et au tronc.

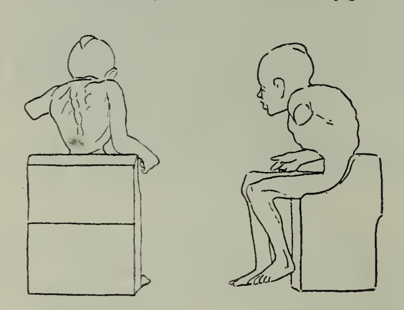


Fig. 482. — Pygmée. Statuette bronze. *(Musée du Louvre. Collection Thiers.)*

En effet, le crâne est déformé, allongé, dénudé; les oreilles sont grandes et saillantes; la face, imberbe, osseuse, amaigrie, sillonnée de rides, présente l'aspect bien saisissant du facies rachitique (fig. 481 et 482). Le tronc

est celui des bossus; il n'est pas sans présenter de grandes analogies avec le « buste d'Ésope » étudié plus haut. La colonne vertébrale présente la déformation connue sous le nom de cyphose. Toute la portion dorso-lombaire décrit une courbe à grand rayon à convexité postérieure.

Sur l'une de ces statuettes (fig. 482), s'ajoute l'incurvation latérale décrite sous le nom de scoliose. Les déformations consécutives du thorax aplati sur les côtes et de l'abdomen, qui paraît comme rentré, sont bien rendues. Le sternum est projeté en avant et a basculé sur son extrémité supérieure au point que la face antérieure est devenue supérieure et que son extrémité inférieure fait saillie et constitue une véritable bosse en avant.

L'intention satirique et caricaturale est évidente dans ces petites statuettes. Les phallus disproportionnés dont elles sont pourvues, leur pose, leurs gestes le prouvent. Mais les difformités dont elles sont dotées n'ont rien que de « très nature » et n'ont point été créées de toutes pièces par l'imagination de l'artiste.

Aussi ne partageons-nous pas l'opinion de Ch. Blanc lorsqu'il dit au sujet des Pygmées de la collection Thiers : « Pour transformer un nain en caricature, il suffisait de mettre une disproportion intentionnelle entre ses membres, de supposer, par exemple, que la tête s'était développée outre mesure sur un torse avorté... Cette manière de rompre les rapports connus de la proportion humaine ne pouvait manquer de constituer les figures les plus grotesques, pourvu que la figure fût assaisonnée d'esprit dans la pantomime et de liberté dans l'exécution. » Nous ferons remarquer que c'est la nature elle-même qui s'est chargée de rompre les règles de la proportion et de faire, avec les nains, la caricature d'un homme. Au point de vue de la difformité, l'artiste n'a rien à ajouter à son œuvre qu'il lui suffit de copier servilement, car elle dépassera toujours, en imprévu et en audace, tout ce qu'il pourrait imaginer. Elle a de plus cette grande qualité qu'elle ne produit que des œuvres vivantes, tandis que les conceptions hétéroclites d'un cerveau en veine d'invention grotesque risquent fort de n'être jamais que des simulacres sans relief et sans vie.

La collection Thiers renferme une autre petite statue antique en bronze jaune qui a également sa place marquée ici (fig. 483). Elle est qualifiée au catalogue « Silène debout ». En effet, l'homme est ventru, il tient une grappe de raisin de la main gauche qui retombe près de la cuisse, et une coupe de la main droite portée en avant. Mais ce Silène diffère de tous

ceux qu'a figurés l'art antique; ce n'est pas seulement un homme bien en chair et chargé de graisse, comme on a coutume de représenter le père nourricier de Bacchus (fig. 483), c'est bel et bien un être en dehors des lois physiologiques, un être incomplètement et anormalement développé.

Il présente tous les attributs du nanisme joints au myxœdème ou à l'obésité. Les jambes forment à peine le tiers de la hauteur totale et la tête n'est guère contenue que quatre fois dans cette même hauteur. Torse énorme, supporté par de courtes jambes, solides aussi, mais légèrement



Fig. 483. — Silène. Statuette bronze.
(Musée du Louvre. Collection Thiers.



Fig. 484. — Silène. Bronze antique.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

arquées. L'adiposité qui surcharge tout ce corps est-elle le fait du myxœdème ou de l'obésité? Peu importe. Le caractère de la tête nous ferait plutôt pencher vers la première hypothèse. Cette face au nez camard, aux yeux petits et bridés, à la lèvre inférieure pendante, à la barbe rare, aux joues mafflues et que surmonte un crâne bossué exagéré en hauteur, semble bien appartenir à un sujet myxœdémateux. Tous ces traits sont évidemment pris sur nature et reproduits avec une surprenante exactitude. Aux multiples caractères précédemment énumérés qui font de cet avorton un spécimen remarquable de nanisme, nous pouvons en ajouter un autre

qui a aussi son importance et qui consiste dans l'exiguïté des attributs de la virilité. Ce bronze antique doit être rapproché d'une autre statuette de nain également en bronze et de l'époque de la Renaissance. J'insisterai dans un des volumes suivants sur les curieuses ressemblances qu'offrent ces deux spécimens d'art d'époques si éloignées.

A Rome, les nains et les bouffons étaient en honneur. Les empereurs les prenaient pour conseillers ou pour hochets. Il y avait même une troupe de gladiateurs exclusivement composée de nains qui, tout petits qu'ils fussent, ne s'entre-tuaient pas moins que les autres, s'il faut en croire un auteur du temps.

Les grands et les riches particuliers comptaient toujours dans leur maison un ou plusieurs de ces malheureux dont toute la mission est d'exciter le rire. Il n'est donc point surprenant que de semblables coutumes aient laissé leur trace dans les arts.

LES MALADES ET LES BLESSÉS.

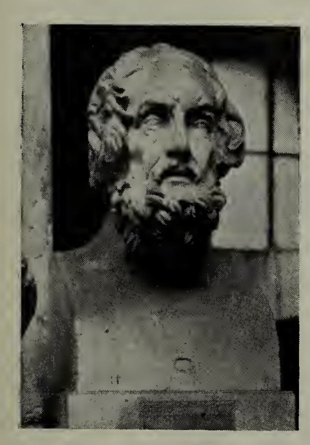


Fig. 485. — Buste d'Homère. *(Musée du Louvre.)* (D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

L'antiquité, qui n'aimait pas peindre la maladie, n'en a pas moins représenté, ainsi que nous l'avons vu plus haut, les difformités les plus accentuées dont les nains offrent les échantillons les plus connus. Mais l'art grec a su figurer aussi des cas d'une symptomatologie plus délicate, telle la cécité dont le fameux buste d'Homère du Musée de Naples est un remarquable exemple (fig. 485). Il en existe également une réplique au Musée du Louvre. Je n'ai pas à m'étendre sur les qualités de premier ordre de ce morceau de sculpture, mais je tiens à signaler le mouvement expressif des yeux rendu avec un réalisme saisissant. Ces yeux inégalement ouverts, au-dessus desquels le sourcil s'élève, dans un vain effort, comme pour faciliter l'accès désormais inutile de la lumière du jour, sont bien ceux d'un aveugle.

On sait que la cécité imprime d'ordinaire à tout le corps une attitude spéciale, d'ailleurs bien connue. Sur la physionomie, on constate le relèvement des sourcils. Quant à l'attitude, elle consiste dans le redressement de tout le corps, la tête droite légèrement renversée, la face dirigée en haut, vers le ciel, d'où vient la lumière.

Ce type d'amaurotique est très fréquent. Qui ne se souviendra l'avoir rencontré dans les rues? Il marche seul, la canne en avant, roide et tout d'une pièce, l'œil sans regard dirigé en haut, avec une assurance et une connaissance du chemin qui étonnent les passants. Ce type si expressif de l'aveugle, qui garde dans ses traits et dans tout son habitus la recherche de la lumière, ne se rencontre généralement que dans les cas de cécité invétérée, alors que toute perception lumineuse est depuis longtemps abolie. C'est ce type que l'art grec, dans le buste d'Homère, a si véridiquement figuré.



Fig. 486. — Scène d'indigestion.
Peinture de vase.
(D'après Duruy, *Histoire des Grecs*. II, p. 529.)

Nous avons vu, au volume précédent (p. 187), l'art égyptien peindre avec esprit les suites d'un repas trop copieux. L'art grec montre sur les peintures de vase quelques scènes de ce genre (fig. 486).

Dans le fond d'une coupe, dont les bords représentent une scène de banquet somptueuse avec les musiciens et les courtisanes, l'artiste a figuré, en manière de morale, sans doute, la suite trop naturelle de ces orgies. Un malheureux convive est pris de l'indisposition la plus vulgaire, la plus triviale, figurée avec tout le réalisme voulu. Penché sur le bord du lit, le front appuyé dans sa main gauche, il est dans l'attitude d'un homme qui ressent, dans son estomac surmené, les signes avant-coureurs de la débâcle. Sa main droite se porte instinctivement en avant comme pour con-

tenir le flot qui monte. Sur le côté, une jeune femme lui soutient la tête de ses deux mains, dans un geste qu'on croirait observé d'hier. A ses pieds un énorme bassin reçoit le flot qui déborde. Une autre fois, le malade est surpris debout et rend son repas, appuyé sur son bâton, ce qui n'empêche une jeune fille apitoyée de lui tenir la tête des deux mains.

Ces coupes, faites pour circuler dans les banquets, remplissaient peut-



Fig. 487. — Philoctète. Peinture de vase.
(D'après A. Malati, *Il mito di Filottete.*)

être le rôle des ilotes que Sparte enivrait pour l'exemple. Elles étaient bien faites, en tous cas, pour rappeler aux convives les dangers de l'intempérance.

La légende de Philoctète a donné naissance à plusieurs scènes de pansement parmi les plus anciennes. On sait comment le héros grec, détenteur des flèches empoisonnées d'Hercule, se fit au pied une blessure avec l'une d'elles qu'il laissa tomber par mégarde. La plaie qui s'ensuivit répandait une odeur si insupportable que ses compagnons l'abandonnèrent dans l'île

déserte de Lemnos où il séjourna neuf ans. Mais sa présence était nécessaire pour vaincre Troie. Ulysse et Pyrrhus vinrent alors le chercher et le ramenèrent au camp d'Agamemnon. Le divin Machaon le guérit, « Machaon, fils d'Esculape, habile à extraire les traits restés dans les blessures et à y verser des baumes salutaires (1) ». Et peu après Paris tombait mortellement atteint par une de ses flèches.



Fig. 488. — Philoctète. Pierre gravée. (D'après A. Malati.)

De nombreuses peintures de vase, des pierres gravées représentent les différents épisodes de ce mythe.

Nous voyons le héros souvent assis sur un tertre (fig. 487) ou étendu à terre, dans l'île abandonnée, le pied entouré de bandages. Sa douleur ne se traduit point en violentes gesticulations. Mais pour marquer l'acuité de ses souffrances, l'ardeur de sa fièvre, l'art grec le représente parfois se livrant à une action très expressive. Il tient à la main une aile d'oiseau qu'il agite au-dessus de son pied blessé (fig. 488). D'autres fois, toute son attitude exprime le désespoir et l'abattement. Une peinture de vase, reproduite pour la première fois par M. A. Malati (2), nous le montre tristement assis sur un rocher, à l'ombre d'un arbre, contemplant la terrible blessure cause de son abandon.

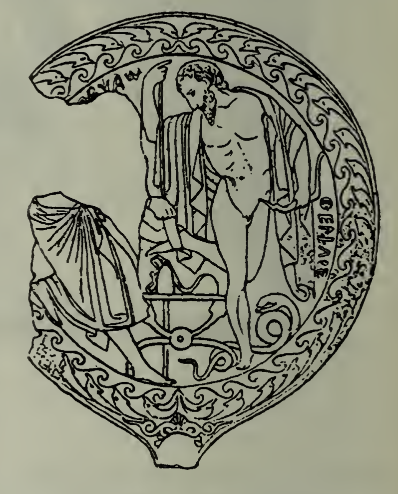


Fig. 489. — Philoctète. Fragment de miroir. (D'après A. Malati.)

Mais un fragment de miroir du Musée de l'Université de Bologne reproduit une scène plus intéressante parce qu'il s'agit du pansement et de guérison de Philoctète par Machaon (fig. 489).

M. A. Malati en donne une description que nous reproduirons presque

(1) Homère, *Iliade*, t. XI, p. 515.
(2) A. Malati, *Il mito di Filottete.*

intégralement. Ici, Philoctète demi-nu, avec sa chlamyde sur l'épaule et l'arc de la main gauche, se tient debout sur un pied, s'appuyant de la main droite sur un long bâton et le regard fixé sur son pied gauche blessé qu'il tient soulevé à la hauteur des mains de Machaon afin que ce dernier puisse le panser commodément. De Machaon, il ne reste que la partie inférieure du corps drapée et les deux mains qui bandent le pied de Philoctète.

Entre le médecin et le patient est placé un *diphos okladias* (siège) sur lequel se trouvent un pot de baume et une éponge : à terre, à droite de Philoctète, un serpent se contourne. Sans aucun doute, le vase renferme le remède employé par Machaon pour la guérison de cette cruelle blessure et l'éponge a servi à laver sa plaie. Quant au reptile, inutile pour caractériser notre héros, il ne peut servir qu'à rappeler la cause du mal ou son remède.

On trouve encore une scène de pansement sur une pierre gravée antique qui montre un chirurgien liant le genou d'un blessé avec un bandage. Parmi les bas-reliefs de la colonne Trajane, on voit un infirmier bandant la cuisse d'un soldat.

Mais le spécimen le plus curieux, à ce point de vue, est une coupe de Sosias du Musée de Berlin. Olivier Rayet en parle comme d'un des chefs-d'œuvre de la céramique grecque. Elle appartient à la période des vases à figures rouges de la fin du cinquième et du quatrième siècle. La scène qui occupe tout le fond de la coupe se compose de deux personnages. Achille panse le bras de Patrocle blessé (fig. 490). Assis sur son bouclier, le jeune héros, tout en soutenant de la main droite son membre blessé, témoigne par des signes non équivoques de la plus vive douleur; Achille, un genou en terre, montre un calme qui contraste avec l'agitation de son ami et exécute sur le bras malade un très habile pansement en croisant en sens inverse les tours d'une bande dont il tient les deux extrémités de chaque main.

La sculpture antique nous a laissé de nombreux spécimens, statues en ronde-bosse, bas-reliefs, pierres gravées d'une scène toute intime de petite chirurgie, reproduite avec beaucoup de simplicité et de vérité. Théocrite la retrace ainsi :

« Par Zeus, s'écrie Battus, regarde, Corydon; une épine vient de me blesser à la cheville; comme les piquants sont enfoncés profondément!

Malheur à cette génisse, c'est en l'admirant que je me suis blessé; vois-tu quelque chose? » Et Corydon répond : « Oui, oui, je tiens l'épine avec mes ongles; oui, c'est bien elle. »

Je me contenterai de citer ici le groupe en marbre du Musée du Louvre (fig. 491). Un jeune Pan accroupi tire une épine du pied d'un Satyre. Le blessé est assis sur un rocher auquel il se cramponne des deux mains. Il



Fig. 490. — Coupe de Sosias. Achille pansant le bras de Patrocle.
(Musée de Berlin.)
(D'après O. Rayet, *les Monuments de l'Art antique.*)

renverse la tête en arrière dans un mouvement convulsif qui exprime bien la souffrance peinte aussi sur son visage avec une grande vérité. Le panisque procède avec précaution à cette opération délicate.

Une peinture murale de Pompéi nous représente une opération plus grave peinte avec non moins de sincérité (fig. 492).

Elle reproduit trait pour trait, pour ainsi dire, l'épisode raconté par Virgile au livre XII de l'*Énéide*, au moment où Énée, blessé traîtreusement par les Rutules qui trahissent la foi des traités, rentre dans sa tente. Le fer

resté dans la plaie résiste à ses efforts. Enfin Japis, fils d'Iasus, auquel Apollon a appris tous ses divins secrets, saisit une pince, retire le fer meurtrier, et grâce au divin remède, le *Dictame de Crète* que Vénus elle-même lui apporte, guérit la plaie instantanément. Énée retourne au combat, atteint son ennemi Turnus, le roi des Rutules, et après l'avoir abattu avec son javelot, le transperce de son épée. L'artiste pompéien a



Fig. 491. — Satyre et Panisque. Groupe en marbre.
(Musée du Louvre.)



Fig. 492. — Chirurgien pansant la blessure d'Enée. Peinture murale de Pompéi.
(Naples. Musée national.)
(Phot. Brogi.)

choisi le moment où Japis, à l'aide d'une pince, retire le fer de la cuisse d'Énée. Le héros debout s'appuie d'une main sur sa longue lance et de l'autre sur l'épaule du jeune Iule tout en larmes. Il présente au chirurgien sa cuisse droite portée en avant, et dont la partie interne, découverte, laisse voir la blessure. Celui-ci, un genou en terre, soutient d'un geste très naturel la cuisse du guerrier avec sa main gauche, pendant que la main droite conduit la pince dans la plaie. La tête attentive et légèrement penchée achève de donner à la figure du disciple d'Esculape une expression

réfléchie bien en rapport avec le caractère du personnage et la gravité de l'opération.

La pince dont se sert Japis est dessinée avec assez de précision pour que M. Meige (1), qui a donné une bonne description de cette peinture, ait reconnu l'analogue dans la collection d'instruments de chirurgie trouvés à Pompéi dans la maison *dite du chirurgien* et à Herculanum.

(1) *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière,* 1896, p. 37.



Fig. 493. — Scène d'indigestion. Coupe de Brygos.
(Würzbourg.)
(D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *loc. cit.,* I, pl. L.)



Fig. 494. — Convoi funèbre. Plaque de terre cuite.
(Rouen. Collection Belon.)
(D'après O. Rayet, *les Monuments antiques.*)

LES MORTS ET LES MOURANTS

Les occasions n'ont pas manqué aux antiques de figurer la mort. Mais nous verrons l'art reculer pour ainsi dire devant la lugubre tâche. Il ne représente la mort que discrètement, sans figurer jamais les ravages qu'elle laisse derrière elle, cherchant au contraire à parer de nouveaux charmes la dépouille de l'être chéri et transfigurant le cadavre. La mort elle-même est représentée sous l'aspect du sommeil (fig. 495 et 496), et en dehors des œuvres destinées aux monuments funéraires, sur lesquels nous nous étendrons plus loin, les artistes de l'antiquité nous ont laissé un certain nombre de figures de personnages morts ou mourants. La ressemblance entre les deux est souvent fort grande, si bien que, dans plusieurs spécimens, l'hésitation est permise et qu'on peut se demander si le personnage mis en scène est bien mourant ou déjà trépassé. C'est dire que le mort antique ne se présente pas sous des dehors lugubres et repoussants et qu'il est encore bien près de la vie.

Étendu sur un lit (1) ou couché sur le sol, le mourant quitte la vie sans effort; sa fin n'inspire ni crainte ni terreur. Il semble plutôt dormir.

Nous ne voyons nulle part la maladie avec ses ravages. Tout sentiment violent paraît exclu de ces scènes de deuil. Une seule exception pourrait être faite pour le bas-relief cité plus haut, unique en son genre, qui représente sur une stèle conservée au Musée central d'Athènes le vieillard Tolmidès, la tête appuyée sur la main, assistant à la mort de sa fille Plangon qui, atteinte subitement par le mal, s'affaisse sur son lit entre les bras de ses compagnes.



Fig. 495. — Le sommeil d'Endymion.
(Musée de Stockholm.)
(D'après *Dankmäler Griechischer Arndt-Bruckmann.*)

Le plus souvent, en effet, le mourant succombe à une mort violente. L'artiste ne craint pas alors de montrer béante la blessure d'où s'échappe, avec un flot de sang, la vie, mais qui laisse la beauté physique inaltérée. L'antiquité n'en a pas moins mis dans plusieurs des statues de mourants

(1) Tel est représenté Adonis mourant, sur un vase reproduit dans le *Bulletin archéologique napolitain*, anno VIII, t. IX (cité et reproduit par Duruy, p. 533, t. II). Le moribond, à demi étendu sur un lit, relève les deux bras au-dessus de sa tête dans une pose pleine de calme et de sérénité, ainsi qu'il convient à un dieu.

Nous pouvons citer également le bas-relief du sarcophage d'Ostie, au musée du Vatican, représentant la *Mort d'Alceste, femme d'Admète*. La mourante, assise sur un lit de parade, appuyée sur le coude gauche, abandonne sa main droite à un assistant. Un petit bas-relief antique du musée de Cluny qui nous montre une jeune fille mourante présente un charme doux et triste.

qu'elle nous a laissées une grande intensité d'expression et une juste observation de la nature.

Quoi de plus émouvant et de plus vrai, par exemple, que la statue bien connue du *Gaulois mourant*, de l'école de Pergame, aujourd'hui au Musée du Capitole (fig. 206), dont nous avons parlé plus haut (p. 164)?



Fig. 496. — Thanatos.
(Musée du Vatican.)
(Phot. Alinari.)

La tête du Perse mourant ou mort, avec sa bouche entr'ouverte, ses yeux mi-clos inégalement, est pleine d'expression (fig. 497).

Le Musée de Naples possède la statue d'un guerrier gaulois blessé dans une attitude analogue à celle du Gaulois mourant de Pergame. Elle peut faire l'objet des mêmes remarques.

Au même musée se trouve une statue équestre d'une *Amazone mourante* (fig. 498). La guerrière est encore bien en selle, mais déjà la partie supérieure du corps s'affaisse sur le côté et la chute est imminente. La bouche entr'ouverte, les yeux déjà voilés, la tête retombe complètement sur l'épaule droite, dans un mouvement plein de grâce. Le bras droit pend inerte pendant que le gauche se soulève encore armé du bouclier. Une charmante statuette du Musée de Vienne montre une Amazone blessée dans un mouvement semblable (fig. 499).

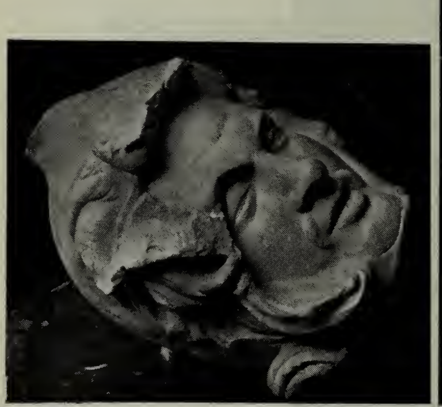


FIG. 497. — PERSE MOURANT.
(Rome. Musée national.)
(Phot. Anderson.)



FIG. 498. — AMAZONE MOURANTE.
(Naples. Musée national.)
(Phot. Brogi.)

Deux bas-reliefs du Musée du Louvre, qui figurant tous deux la *Mort de Méléagre*, reproduisent avec une vérité parfaite l'anéantissement qui précède la mort. Étendu à plat sur le dos, le mourant, les deux bras allongés le long du corps, est complètement inerte. Une femme lui soulève la tête et approche de sa bouche un objet qui a été pris par certains pour un pavot ou une pièce de monnaie, et qui, suivant la remarque de M. Ravaisson, n'est autre qu'une pomme.

Parlerons-nous du fameux groupe du *Laocoon* (fig. 213) pour donner un exemple de lutte contre la mort accompagnée du spectacle d'une grande douleur physique? Nous nous contenterons de citer l'appréciation de Winckel-

mann, qui montre bien avec quelle mesure l'antiquité a su reproduire ces scènes pleines d'épouvante et de violence : « De même, dit Winckelmann, que la mer demeure calme dans sa profondeur, quelque agitée que puisse être sa surface, ainsi dans les figures grecques, au milieu même des passions, l'expression annonce encore une âme grande et rassise. Une telle âme est



Fig. 499. — Amazone mourante (dans l'angle de droite).
(Musée de Vienne.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

peinte sur le visage de Laocoon, au milieu des souffrances les plus cruelles; la douleur qui se découvre dans tous les tendons et les muscles, et que la contraction pénible d'une partie de son corps nous fait presque partager, n'est mêlée d'aucune expression de rage sur les traits ou dans l'attitude entière. On n'entend point ici cet effroyable cri du Laocoon de Virgile; l'ouverture de la bouche ne me permet pas de le supposer, elle indique plutôt un soupir d'angoisse étouffée. La douleur du corps et la grandeur d'âme sont réparties en forces égales dans toute la construction de la figure et sont pour ainsi dire balancées. Exprimer une si grande âme, c'est faire

bien plus que de peindre seulement la belle nature. L'artiste a dû sentir en lui-même cette force d'esprit dont son marbre porte l'empreinte; la Grèce vit plus d'une fois le philosophe et l'artiste réunis dans la même personne; elle eut plus d'un Métrodore. La philosophie, chez elle, tendait la main à l'art et donnait aux corps de sa création des âmes supérieures. »



Fig. 500. — Fils de Niobé mort.
(Florence. Musée des Offices.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

Ainsi que nous l'avons déjà dit, le mort de l'art antique a succombé à une mort violente. L'éternelle moissonneuse l'a fauché en pleine sève, et il conserve après le trépas les formes harmonieuses d'un corps sain et fort. Nous trouvons ce mort dans les peintures des anciens vases grecs, dans les bas-reliefs, aux frises des temples, dans les groupes ou dans les statues isolées. Partout il présente les mêmes caractères; il repose inerte dans une attitude variable, soit la face contre terre, soit étendu sur le dos ou sur le côté, les membres diversement placés. Le trait commun à toutes ces représentations est l'état de flaccidité du cadavre dont toutes les parties privées du mouvement n'obéissent plus qu'aux lois de la pesanteur. Les artistes de l'antiquité ont admirablement mis en valeur l'inertie d'un corps qui a perdu tous ressorts, mais dont les formes extérieures ont conservé leur plénitude, leur souplesse et leur harmonie.

Parfois le mort a toute l'apparence du sommeil, et bien des fois l'attitude du cadavre ne manque ni de grâce ni de noblesse, comme si, avant de

recevoir le coup fatal, l'homme, soucieux de sa mémoire, s'était arrangé pour bien mourir.

Nous n'avons qu'à puiser presque au hasard dans la riche production de l'art antique pour en donner des exemples.

Dans une scène peinte sur un vase et reproduite dans les *Monumenti dell'*



Fig. 501. — Combattants autour du cadavre de Patrocle.
(Mantoue. Musée de sculpture.)
(Phot. Alinari.)

Instit. Arch., t. V, tav. XI, et intitulée la *Rançon d'Hector,* deux hommes portent le cadavre d'Hector, dont la tête qui retombe sur l'épaule et le bras pendant expriment bien un corps privé de vie.

Nous rapprocherons de cette peinture un bas-relief romain du Musée du Louvre, représentant le *Transport du corps d'Hector*. Le cadavre bien flaccide est porté par deux hommes. Les bras et la tête du mort retombent derrière l'épaule du porteur qui soutient le tronc.

Les métopes du Parthénon retracent les *Combats des Centaures et des Lapithes*. Dans l'un d'eux, un Lapithe étendu sur le dos, les jambes à demi fléchies, a déjà rendu le dernier soupir.

Un bouclier de marbre en partie brisé, et qui a passé de la collection Strangford au Musée britannique, reproduit autour de la tête de la Gorgone le *Combat des Athéniens et des Amazones*. Ce fragment de bouclier est une des seules indications que l'on possède aujourd'hui sur le bouclier dont était armée la statue colossale d'Athéna Parthenos, le chef-d'œuvre disparu de Phidias. On y voit, au milieu de la foule des combattants, une

guerrière morte et foulée aux pieds. Elle est étendue sur le dos, la tête renversée en arrière, les jambes à demi fléchies, et un bras, le droit, relevé au-dessus de la tête dans un mouvement plein de grâce.

Dans le groupe de la Niobé, qui se trouve aujourd'hui à la Galerie des Offices, à Florence, on retrouve chez l'un des jeunes Niobides mourant, une attitude analogue à celle que nous venons de signaler (fig. 500).

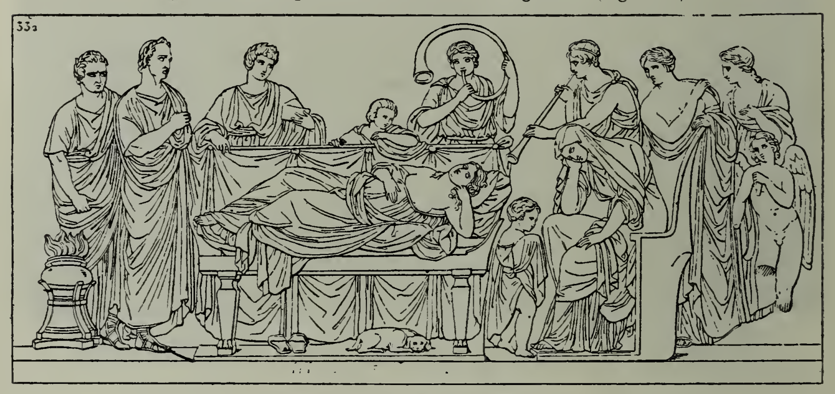


Fig. 502. — Cérémonie de la « conclamation ». Bas-relief.
(Musée du Louvre.)
(D'après Clarac. CLIV.)

Dans un bas-relief du Musée de Mantoue (fig. 501), le combat faire rage autour du cadavre de Patrocle, soutenu pantelant par Achille. Les morts s'entassent piétinés par les chevaux; mais les poses n'en sont pas moins habilement cherchées. Toutefois il y a mieux.

Le *Massacre des Niobides,* qui succombent sous les traits de Diane et d'Apollon, se voit figuré dans plus d'un monument de la sculpture antique et sur un sarcophage du Vatican (1), dont les bas-reliefs sont consacrés à cet épisode dramatique; le registre supérieur est occupé par une série de dix cadavres couchés en des poses variées et appuyés les uns contre les autres. Sur un fragment de sarcophage, également au Musée du Vatican et qui représente *Oreste et les Érinnyes,* on voit au premier plan le cadavre de Clytemnestre étendue à terre, le torse légèrement soulevé, la tête ren-

(1) Musée Pio-Clem, galerie des Candélabres, n° 204.

versée en arrière, près de l'autel du foyer d'Agamemnon que le pédagogue arrache à sa base pour qu'il ne soit pas souillé de sang. La victime, par sa pose abandonnée et qui ne manque pas d'une certaine recherche, offre aussi bien l'image du sommeil que celle de la mort.

Le Musée du Louvre possède deux bas-reliefs romains relatifs à la cérémonie de la « conclamation », cérémonie pendant laquelle les amis et parents



Fig. 503. — Ajax mourant.
(Florence. Loggia del Lanzi.)
(Phot. Brogi.)

venaient reconnaître le mort, en faisant près du défunt grand bruit avec des instruments variés et en l'appelant à grands cris. Sur l'un, le défunt, penché de côté, les deux bras ramenés en avant, n'a rien de la lugubre réalité du trépas et semble endormi. Celui dont nous donnons la figure montre la trépassée que n'éveillera pas le bruit des trompettes qui cornent à ses oreilles (fig. 502), reposant sur son lit dans une attitude calme et charmante qu'elle a dû prendre souvent de son vivant.

Enfin, nous citerons le groupe d'*Ajax portant le cadavre d'Achille,* conservé à Florence dans la Loggia dei Lanzi et bien connu sous le nom de



Fig. 504.
Statuettes représentant un géant, une amazone et un Perse morts.
(Musée de Naples.)

Pasquino (fig. 479), et les trois statues attribuées à l'école de Pergame, aujourd'hui au Musée de Naples, et qui représentent un géant, une amazone et un Perse morts (fig. 504); on peut y ajouter le jeune Gaulois ou Galate mort, du Musée de Saint-Marc, à Venise, et le bas-relief du Latran (fig. 505) où Oreste, dans une pose pleine d'abandon, est soutenu par son ami. Dans toutes ces œuvres, nous retrouvons les caractères signalés plus haut.



Fig. 505. — Pylade soutenant Oreste ?
(Rome. Musée du Latran.)
(Phot. Alinari.)

Mais nous avons hâte d'aborder l'étude des monuments funéraires sur lesquels nous retrouverons la représentation du cadavre avec un accent plus vif de la réalité.

L'ensemble des peintures des lécythes blancs antiques nous en fournit de

précieux exemples, mais aucune ne montre le cadavre avec plus de réalité que le sujet de l'*Exposition du mort* (fig. 506). « Ce n'est pas simplement, dit M. Pottier, une scène de regrets que le défunt laisse après lui : c'est la peinture de la mort même; et le personnage qui fait le centre de la composition n'est autre que le cadavre étendu sur son lit de parade, les yeux clos, la bouche entr'ouverte, dans l'attitude rigide des trépassés que le pinceau de l'artiste n'a pas craint de reproduire dans sa réalité lugubre. » Une plaque peinte du Musée du Louvre reproduit la même scène avec un cortège de lamentations plus



Fig. 506. — Exposition du mort. Peinture sur un lécythe blanc.
(Musée du Louvre.)



Fig. 507. — Lamentations funèbres. Plaque peinte.
(Musée du Louvre.)
(D'après Duruy, *Hist. des Grecs*, I. p. 173.)

véhémentes (fig. 507). Dans les bas-reliefs funéraires des cippes et des stèles, le mort n'est guère représenté que dans la scène de la déposition au tom-

beau. Enfin le » convoi funèbre » a été l'objet de représentations artistiques dans lesquelles le mort apparaît rigide, la face et le haut du corps découverts, ainsi qu'on le voit sur une plaque en terre cuite provenant d'un tombeau du Pirée et aujourd'hui dans la collection Belon, à Rouen (fig. 494). Néanmoins, il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que les représentations funéraires ne sont que très rarement la reproduction réaliste des diverses scénes qui composaient les cérémonies des funérailles. Des motifs variés sont puisés dans l'existence du mort, souvenirs de vie terrestre ou dans les divers évènements qui l'attendent au lendemain de la mort et sont comme l'initiation à la vie future.

Ainsi, outre l'exposition du mort dont nous avons parlé, les peintres des lécythes blancs reproduisent les sujets suivants : l'*Offrande auprès de la stèle du mort et la Lamentation,* la *Toilette funèbre,* la *Déposition au tombeau, Caron et la barque infernale*. Dans l'*Exposition du mort* seule, ainsi que nous l'avons dit, l'idée de la mort apparaît dans toute sa réalité, et le défunt est bien un cadavre. Mais dans les autres scènes, le mort est transfiguré et vit déjà de la vie future.

Ainsi, dans la scène de la toilette funèbre, nous voyons la morte, par exemple, y présider elle-même et y aider comme elle l'eût fait de son vivant. Même dans la scène qu'on désigne comme étant la *Déposition au tombeau* (fig. 508), le mort n'est pas un cadavre. « Ce n'est plus, dit Collignon, l'image de ce que voyaient les survivants et des rites qui frappaient les yeux de tous... C'est une interprétation de l'idée de la mort dépouillée de ce qu'elle a de sombre et traduite avec le goût le plus pur. » « En effet, ajoute M. Pottier, le contraste est frappant entre le sujet de la déposition et celui de l'exposition. Aussi l'auteur d'une récente étude sur Thanatos, M. C. Robert, a-t-il pensé que la peinture de la déposition était uniquement inspirée par des légendes poétiques qui étaient en honneur chez les Attiques. »

Au sujet des bas-reliefs représentés sur les stéles, nous ferons remarquer que l'artiste s'est surtout plu à représenter le mort avec ce qu'il aimait durant sa vie. On le voit, comme en son vivant, se livrant aux actions qui lui étaient familières : un homme joue avec son chien, une femme se livre aux soins de sa toilette, etc... ou bien déjà transfiguré, vivant déjà de la vie future, il est entraîné par le conducteur des âmes, assis au banquet funèbre, etc.

La préoccupation de reproduire sur le monument funéraire les traits du mort ne se montre pas avant l'époque gréco-romaine. Le sarcophage de Salonique, conservé au Musée du Louvre, se termine à la partie supérieure en une sorte de divan sur lequel deux personnages, deux époux, sont couchés, le buste à demi relevé prenant point d'appui sur le coude gauche. Les têtes, plus finies que les autres parties, dont certaines ne sont qu'à l'état d'ébauche, représentent évidemment deux portraits. Il y a dans ce mausolée une influence manifeste de l'art étrusque dont nous devons dire quelques mots (1).

C'est par centaines que se comptent les couvercles de sarcophages étrusques en terre cuite représentant des personnages à demi couchés sur un lit. Le sarcophage de Cœré, au Musée du Louvre, en est un magnifique exemple se rattachant à l'époque archaïque. Il nous montre le mari et sa femme à demi couchés comme pour un festin. Pour citer un autre spécimen également fort remarquable et appartenant à la belle période de l'art étrusque hellénisé, nous rappellerons le sarcophage de Chiusi, au Musée de Florence; l'artiste nous y montre la défunte fort richement vêtue se livrant aux soins de sa toilette.

Le trait saillant que présentent ces œuvres de sculpture céramique étrusque est le souci de la vérité individuelle. Ce sont des portraits que les artistes ont voulu représenter. « Ils n'ont qu'un dessein, dit M. J. Martha, ils veulent qu'on reconnaisse sûrement la personne dont ils font l'image, et n'omettent aucun des traits auxquels on pourra la reconnaître. Ils lui donnent ses vêtements et ses bijoux, mais s'ingénient surtout à reproduire les détails de sa physionomie. Les têtes sont toujours modelées avec un très grand soin et l'expression en est souvent vivante. En revanche, tout ce qui ne contribue pas directement au portrait est négligé. Le buste, par exemple, et les jambes sont traités tant bien que mal, sans le moindre souci de la vérité anatomique. La plupart des figures couchées sur les sarcophages sont ridiculement disproportionnées et plus ou moins déhanchées (2). » Nous ajouterons qu'elles ne représentent pas le personnage mort. Il y a cependant quelques exceptions; on peut voir, au Louvre, un certain nombre de

(1) Nous pourrions citer également le sarcophage d'Alexandre Sévère et de Mammée, au musée du Capitole, et celui de Bathylle. affranchi d'Auguste, au même musée.

(2) *L'Archéologie étrusque et romaine*, p. 66.

petits sarcophages dont le couvercle représente le mort étendu rigide sur un lit de parade.

Les chambres funéraires des Étrusques étaient ornées de fresques murales. Une peinture de la Grotta del Morto, à Corneto, reproduit un sujet que nous ne pouvons passer sous silence. « On y voit les apprêts d'un ensevelissement. Un homme vient d'expirer : une jeune femme lui ferme les yeux et lui voile le visage, tandis que, debout auprès du lit, un autre de ses parents ramène sur les jambes du défunt l'extrémité d'une couverture. Plusieurs personnages entourent la couche funèbre et laissent éclater leur douleur, les bras levés en signe de désolation (J. Martha). » Cette peinture n'est pas sans offrir des analogies avec l'exposition du mort des lécythes grecs.

La sculpture romaine nous offre quelques exemples de statues tombales, dans le goût étrusque (1).

Mais le plus souvent, le portrait du défunt est un buste qui se détache du fond d'un médaillon porté en l'air par deux génies volants, deux victoires, deux centaures ou deux tritons. Un grand nombre de bustes et de statues représentant des personnages romains qui ornent nos musées étaient des sculptures funéraires et ont été trouvés dans les tombeaux ou dans les mausolées.

(1) Le musée du Louvre en possède un spécimen fort beau portant le n° 341 du catalogue de M. W. Frœhner.



Fig. 508. — Déposition au tombeau.

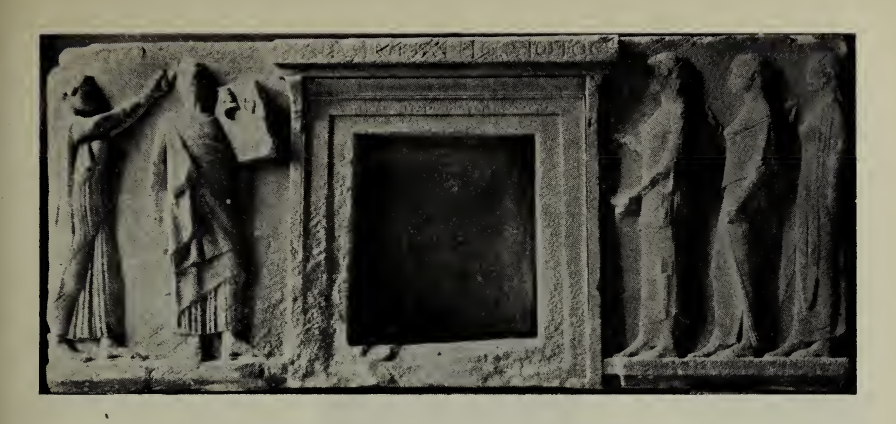


Fig. 509. — Sarcophage provenant de Thasos.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon)

LES ATTITUDES ET LES MOUVEMENTS

ATTITUDES

Je rappellerai pour mémoire l'attitude des figures archaïques debout, les deux pieds joints, ou les jambes écartées comme dans la marche, mais le pied appuyé sur le sol dans toute son étendue — forme commune à tous les arts à leur début.

Mais une attitude singulière, qui semble bien venir d'Égypte, est celle d'un personnage debout s'appuyant sur un bâton, une jambe légèrement fléchie. Nous en avons montré de nombreux exemples à toutes les époques de l'art égyptien (vol. IV, p. 200) et elle apparaît comme une première ébauche de la station hanchée, ébauche que l'art d'Égypte ne put jamais dépasser, mais que l'art grec perfectionna rapidement.

La stèle d'Alxenor (fig. 510), par exemple, nous montre un personnage appuyé sur un long bâton dont l'extrémité porte sous l'aisselle à la mode d'Égypte. Mais une jambe est fléchie avec une aisance inconnue aux bords du Nil et l'autre pied, innovation hardie, se montre de face.

Cette forme de l'attitude hanchée a fait fortune, car on la retrouve maintes

fois reproduite dans les stèles (fig. 511) et les bas-reliefs et jusque dans la frise du Parthénon (fig. 512).

Pline attribue à Polyclète l'introduction de la station hanchée dans l'art.



Fig. 510. — Chasseur au repos.
(Naples. Musée national.)
(Phot. Borgia.)

Ce en quoi il fait erreur, car indépendamment de cette attitude appuyée sur un bâton dont l'invention remonte si loin, on trouve dans l'art ar-

chaïque des exemples manifestes de station portant sur une jambe, l'autre jambe portée en avant étant fléchie. Il est vrai que les personnages sont vêtus et qu'à part la flexion de la jambe en avant, il est impossible d'y relever dans le mouvement du torse les autres caractères qui accompagnent cette flexion de la jambe. Mais il est impossible de se méprendre sur les intentions de l'artiste. Et l'Apollon (fig. 509), par exemple, du bas-relief de Thasos, une des nymphes du même bas-relief, la Junon d'un bas-relief archaïque du Musée d'Athènes (fig. 513) ne laissent aucun doute à cet égard.

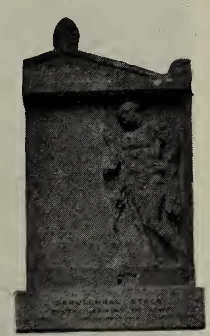


Fig. 511.
Stèle funéraire.
(Londres.
(Musée britannique.)

Polyclète a donc eu des précurseurs sous ce rapport, mais il est juste d'ajouter qu'il a su donner à la station hanchée tout le développement et les caractères de souplesse qui en font une des attitudes les plus appréciées pour la variété et l'harmonie des lignes et les plus répandues depuis dans les arts.

Plus tard, Praxitèle exagère encore le déhanchement de la station hanchée en un geste d'une souveraine harmonie que l'art moderne ne dépassera pas.



Fig. 512. — Vieillards.
Frise est du Parthénon.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell.)

MOUVEMENTS (1)

On a vu, dans les pages qui précèdent, que l'art grec avait su représenter tous les mouvements, depuis les plus violents jusqu'aux plus mesurés, mouvements athlétiques pris sur le vif, mouvements expressifs des sentiments les plus intenses, etc. Il n'a pas craint de représenter non plus les exercices, les contorsions, les acrobaties des bateleurs. Le renversement en arrière conduit au point où l'acrobate ne touche

(1) Je ne m'étendrai pas sur les gestes rituels, symboliques, de la vie usuelle ou simplement décoratifs dont l'art grec nous offre de si riches exemples, de

plus terre que par les mains et les pieds a souvent été utilisé, dans l'industrie, pour former des anses de vase. La marche ou la station sur les



Fig. 513. — Junon.
(Musée d'Athènes.)



Fig. 514. — Kubistétère.
(Bibliothèque nationale et Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

même que sur la danse si souvent représentée dans toutes ses variétés, parce que le sujet a été abondamment et si bien traité par M. M. Emmanuel que je ne saurais mieux faire que de renvoyer le lecteur à son ouvrage si documenté. (*La Danse grecque antique*, Paris, Hachette, 1896.)

mains, les jambes en l'air, est le thème des Kubistétères, statuettes (fig. 514) ou peintures de vase (fig. 515 et 516) qui ne sont pas des raretés. Mais, sur cette attitude incommode, se greffent des actions variées exécutées avec les mains comme le tir de l'arc (fig. 517) ou puiser du vin dans un cratère. Un singulier kubistétére du Musée britannique a les mains sur le dos d'un crocodile, pendant que la queue de l'animal se redresse pour soutenir ses jambes. Parfois l'acrobate repose sur la poitrine ou sur les bras, ce qui exagère la courbure des reins au point que la tête touche les fesses. Ces poses d'homme caoutchouc sont parfaitement observées et prises sur nature. Le centre du mouvement d'extension, comme cela a lieu en effet, se produit à la jonction de la colonne lombaire et du sacrum et nous noterons en passant que, jusque dans ses plus libres fantaisies, l'art grec ne s'est pas éloigné de l'observation rigoureuse de la nature.



Fig. 515. — Peinture de vase. Renversement en arrière, kybistésis. *(Phot. Mansell.)*

Dans la figuration du mouvement, sur les peintures de vases par exemple, l'art grec ne suit guére que l'exemple de l'art égyptien qui s'est plu à représenter souvent les phases extrêmes d'un même mouvement, ainsi que nous l'avons vu dans le volume précédent (p. 238). Il est arrivé toutefois que le dessinateur ne s'est pas contenté de montrer en deux images distinctes le point de départ du mouvement et son point d'arrivée, mais qu'il en a figuré toutes les phases successives à la manière d'une bande cinématographique. Nous en pouvons citer un curieux exemple (fig. 518) emprunté à M. M. Bertrand (1).



Fig. 516. — Danseuse et bateleuse se livrant a l'exercice de la kybistésis.
(D'après S. Reinach, *Rép. vas.* t. II, p. 350.)

(1) *La Danse grecque antique,* p. 192.



Fig. 517.
Danseuse exécutant la kybistésis et le tir a l'arc avec ses pieds.

(D'après S. Reinach, *Répert. vas. peints.* I, p. 473.)



Fig. 518.
Kômastai sautant d'un pied sur l'autre en levant le genou très haut.



FIG. 519. — PEINTURE DE VASE.
Marche en flexion. Fin de la phase du double appui.
(D'après DURUY, *Hist. des Grecs,* I, p. 687.)

MOUVEMENTS DE LOCOMOTION

LA MARCHE

On trouvera au troisième volume de cette collection la description détaillée des mouvements de locomotion (p. 113 et 158). Je prie le lecteur de s'y reporter, car il est indispensable, avant d'étudier la représentation artistique de ces mouvements dans l'art, de se rendre compte comment ils s'exécutent dans la nature.

Pour représenter la marche, l'art grec n'a pas inventé d'autre formule que celle à laquelle l'art égyptien et l'art assyrien étaient arrivés, formule naturaliste au premier chef reproduisant la fin de la période du double appui. Les exemples en sont nombreux dans les peintures de vase; l'archaïsme montre des statuettes de bronze marchant de cette façon, telle une femme trouvée à Dodone, des bas-reliefs comme l'Héraclès poursuivant les centaures sur la frise d'Assos. Souvent c'est la marche en flexion (fig. 519, 520 et 521).

Enfin, dans les œuvres de grande dimension, on peut citer l'Apollon du

Belvédère, la Diane de Versailles, une Diane archaïsante du Musée de Naples (fig. 522), etc.

Toutefois, à la période archaïque, on note un curieux essai pour figurer

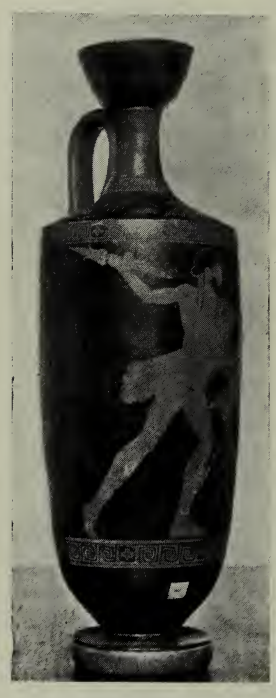


Fig. 520.
Zeus brandissant la foudre.
Peinture de vase.
Marche, fin du double appui.
(Phot. Giraudon).



Fig. 521. — Retour de chasse.
Marche en flexion.
(Musée du Louvre.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

la marche à un autre moment, celui où la jambe au lever est tout près de prendre contact avec le sol; c'est la fin de l'appui unilatéral. Sur un bas-relief d'Assos (fig. 523) en Mysie, assez fruste d'ailleurs, trois Néréides fuient. La première semble lever le talon de la jambe qui est en arrière, esquissant ainsi la formule ordinaire; l'état de détérioration de la pierre peut laisser subsister quelque doute. Toutefois, sur les deux dernières

figures, le pied de la jambe qui est en avant est très manifestement éloigné du sol.

Mais cette tentative hardie n'eut point de suite et resta isolée.



Fig. 522. — Diane archaïsante.
(Naples. Musée national.)
(Phot. Alinari.)

Par contre, la formule ordinaire subit dans la suite des changements qui furent loin d'être toujours heureux. Le pied resté en arrière voit sa pointe se tourner en dehors au lieu de garder son axe dans la ligne de marche. Lorsque ce mouvement est peu accusé, il n'y a rien à dire, mais s'il s'accentue au point de devenir perpendiculaire ou presque à la ligne de marche, le mouvement s'arrête. Il se fige dans une sorte de station qui rappelle celle du gladiateur combattant.

La pointe du pied arrive même parfois à être tournée tout à fait en arrière dans un mouvement qui s'éloigne encore plus de la vérité. Peut-être l'art grec a-t-il cherché à rendre ainsi la marche très rapide ou même la course? Mais il faut convenir que, dans ce cas, le but était loin d'être



Fig. 523. — Néréides fuyant. Bas-relief d'Assos.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

atteint. Les exemples de cette forme contradictoire abondent à toutes les époques, ainsi que le montrent les figures 524, 525, 526 et 527, prises un peu au hasard.

L'art grec a aussi figuré la marche sur la double plante qui n'est point naturelle lorsque les jambes sont très écartées, mais qui est la vérité même, dans la marche lente et à petits pas, et c'est celle qui est figurée au Parthénon sur la frise des Panathénées (fig. 140).

La marche sur la pointe des pieds est fréquemment représentée dans les cortèges dionysiaques, comme on le voit sur le vase Borghèse et sur le bas-relief du Musée du Louvre (fig. 504).

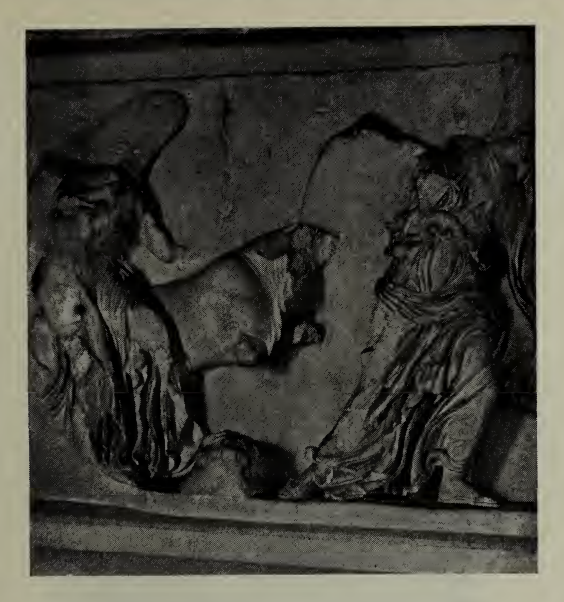


FIG. 524. — TEMPLE DE LA VICTOIRE APTÈRE.
FRISE DE LA BALUSTRADE (DÉTAIL).
(Musée britannique.)
(D'après un moulage de l'École des Beaux-Arts.)

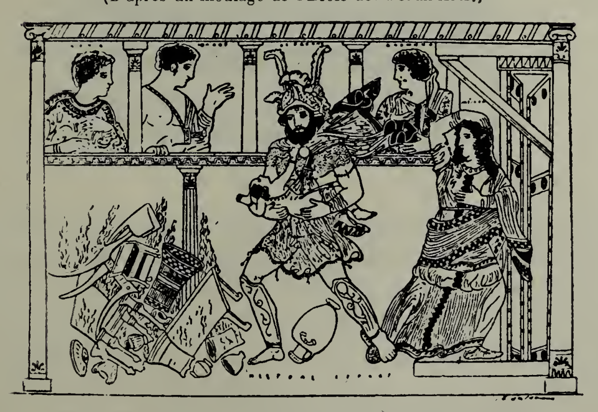


FIG. 525. — HERCULE FURIEUX. PEINTURE DE VASE.
(D'après les *Monum. dell' Insti.* VII., tav. 10.)

LA COURSE

L'art grec, qu'il ait imité ou non l'art égyptien sur ce point, a représenté la course de plusieurs façons et trouvé des formules fort précises con-



Fig. 526. — Athéna marchant.
(Musée d'Athènes.)
(Phot. Alinari.)

firmées aujourd'hui par les données de la photographie instantanée (fig. 529). On les voit surtout sur les peintures de vase et sur les bas-reliefs. Néanmoins, on peut citer tout un groupe de grandes statues dont plusieurs représentent manifestement la course. Je veux parler des statues de Néréides du monument de Xanthos en Lycie, aujourd'hui au Musée britannique (fig. 543, 549).

Sans avoir la prétention de réunir toutes les œuvres grecques relatives à la course, j'en ai groupé un certain nombre fort démonstratives que je

classerai en trois catégories répondant aux trois types de la formule scientifique de la course (voy. vol. III, p. 161) :

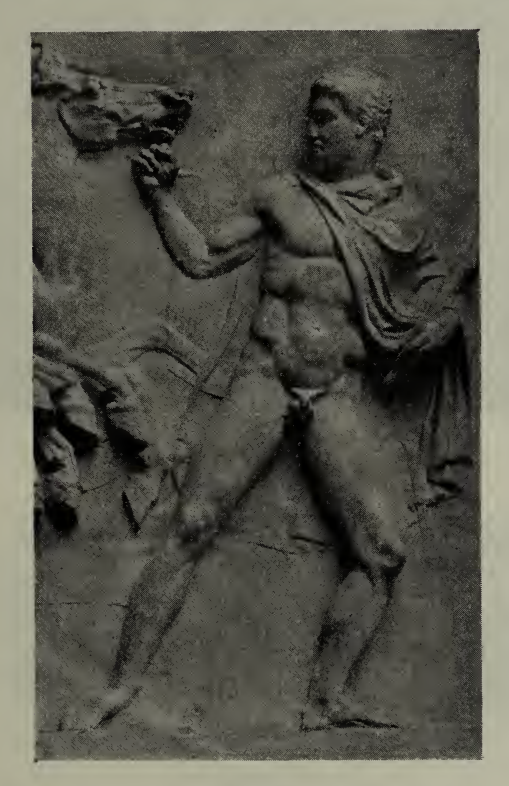


Fig. 527.
Quadrige dit de l'Hercule mélampyge. (Détail.)
(Musée de Lisbonne. Collection du duc de Loulé.)
(Phot. Giraudon.)

a) Fin de la phase d'appui;
b) Phase de suspension;
c) Commencement de la phase d'appui.

a) *Représentation de la fin de la phase d'appui.* — Le coureur est figuré un



Fig. 528. — Bacchus et les saisons.
Marche sur la pointe des pieds.
(Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

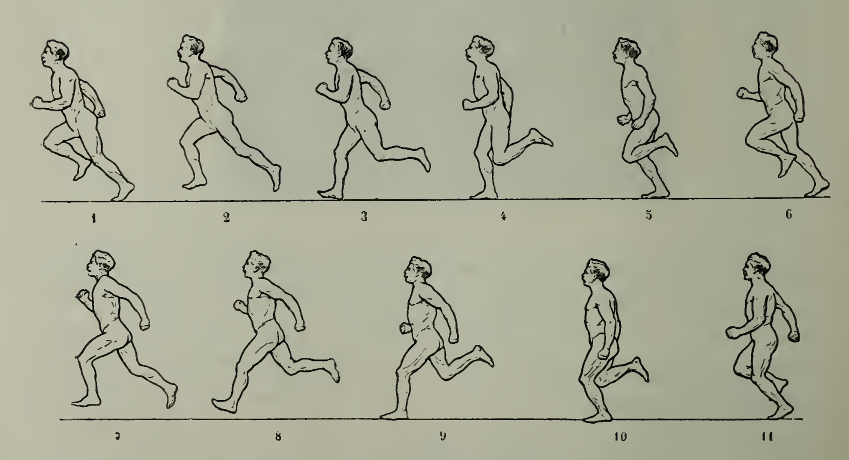


Fig. 529. — Évolution complète de la course.
D'après un cliché chronophotographique d'Albert Londe. Vol. III, pl. XXII.)

membre inférieur tendu en arrière, pendant que l'autre membre, porté en avant et plus ou moins fléchi au genou, s'élève au-dessus du sol. Ce type de coureur est très fréquent dans l'art grec. M. Maurice Emmanuel croit en saisir la formation sur les Néréides du bas-relief d'Assos dont nous avons parlé plus haut; nous pensons qu'il s'agit plutôt là de l'esquisse d'un mouvement de marche.



Fig. 530.
Coureurs des amphores panathénaïques.
Fin de la phase d'appui.
(D'après Duruy, *Histoire des Grecs*. I. p. 759.)

Mais c'est sur les amphores panathénaïques du cinquième et du sixième siècle et sur d'autres peintures de vase que ce moment de la course est reproduit avec la plus grande hardiesse et répété un grand nombre de fois (fig. 530, 531, 532, 533, 534

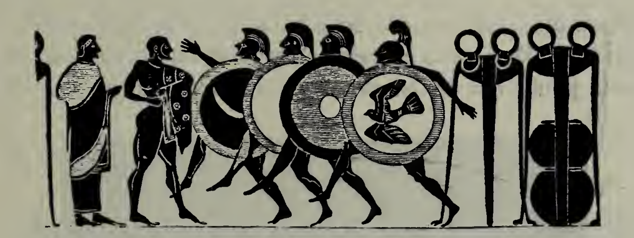


Fig. 531. — Course armée.
Fin de la phase d'appui.

et 535). On le voit aussi sur des bas-reliefs (fig. 536). Une des statues du monument des Néréides le représente également (fig. 537).

b) *Représentation de la phase de suspension.* — Aux temps lointains de l'archaïsme, au début du sixième siècle, un sculpteur de Chios, Archermos, eut l'idée de donner des ailes à la Victoire et, pour représenter le mouvement dont il veut animer la figure, il plie une des jambes en lui faisant toucher le sol du genou, tandis que l'autre, relevée et fléchie également, reste le

pied à terre. C'est une sorte d'agenouillement unilatéral. Mais détachons cette figure du support nécessaire à une ronde-bosse, et nous avons la figuration exacte du saut, ainsi que l'a fait remarquer fort justement M. S. Reinach en la comparant à un photogramme de Marey. L'on sait, d'autre part, que la course se résume en une succession de sauts d'une jambe sur l'autre. C'est donc bien la course, à sa phase de suspension, que reproduit la Niké d'Archermos restaurée (fig. 538). Singulière rencontre, c'est également ce mouvement de la course que, vingt siècles plus tard, les artistes de la Renaissance choisiront pour représenter le vol. L'invention d'Archermos fit fortune et, pendant tout le sixième siècle, les bronziers et les peintres de vases appliqueront à l'envi cette formule aux figures de Nikés (fig. 539) et de Gorgones (fig. 543 *bis*).



Fig. 532. — Amphore.
Course, fin de la phase d'appui.
(Musée du Louvre.)
D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *loc. cit.*, II, pl. CXIII.)

La phase de suspension est figurée avec une vérité absolue sur une amphore panathénaïque (*Monumenti*, vol. X, pl. XLVIII) (fig. 540). Quatre coureurs s'avancent vers la gauche. On remarquera sur la jambe qui est en avant que la pointe du pied se relève, de



Fig. 533. — Cratère a volute. Arezzo.
Course, fin de la phase d'appui.
(D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *loc. cit.*, II, pl. LXII.)

manière que le talon est tourné en bas vers le sol. Trois d'entre eux, les nos 1, 2 et 4, présentent entre les membres inférieurs une opposition de mouvement absolument correcte, pendant que le n° 3, comme pour mettre un peu de variété dans le dessin, court d'une façon qui rappelle l'amble.

Sur le même vase, trois coureurs nus, les poings collés au corps, n'offrent pas une allure moins exacte, avec cette seule différence que le pied qui est en avant baisse un peu la pointe vers le sol (fig. 541).

La même observation peut être faite à propos des coureurs armés d'une amphore



Fig. 534. — Coureurs nègres. Hydrie.
Fin de la phase d'appui.
(Musée de Vienne.)
(D'après A. Furtwaengler und R. Reichhold, *lot cit,* I. pl. LI.)

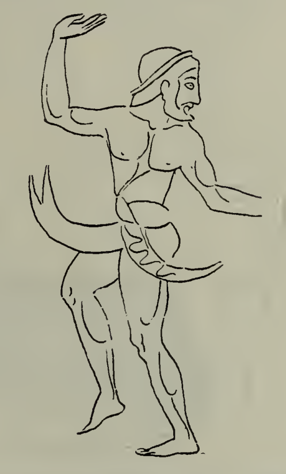


Fig. 535. — Peinture de la tombe dite des vases peints. (Détail.)
Fin de la phase d'appui.
(D'après *Mon, dell' Inst.* Vol. IX, pl. XIII.)

panathénaïque du Musée du Louvre. Mais il ne faut pas oublier que la



Fig. 536. — Bas-relief du monument des Néréides
(Musée britannique.)

course sur la pointe du pied, bien qu'exceptionnellement, se rencontre également dans la nature.

Un autre exemple de la phase de suspension, qui se trouve reproduit dans



Fig. 537.
Néréide du monument de Xanthos.
Fin de la phase d'appui.



Fig. 538.
Niké d'Archermos restaurée.
(D'après Collignon, *loc. cit.*)



Fig. 539. — Niké volant. (Figurine en bronze.)
(Musée britannique.)
(D'après *Dankmäler griechischer Arndt-Bruckmann.*)



FIG. 540. — COURSE ARMÉE SUR UN VASE PANATHÉNAÏQUE.
Phase de suspension
(Monumenti. Vol. X. pl. XVIII.*)*

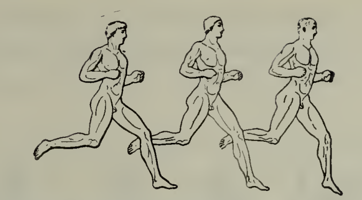


FIG. 541. — COUREURS DES AMPHORES PANATHENAÏQUES.



FIG. 542. — COMBAT D'AMAZONES. PEINTURE SUR VASE.
(Londres.)
(D'après A. FURTWAENGLER und R. REICHHOLD, *loc. cit,* I, pl. LVIII.)



FIG. 543.
NÉRÉIDE DU MONUMENT DE XANTHOS.
Phase de suspension.
(Mon. dall' Inst. Vol. X, tav. 11.*)*



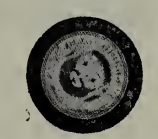


FIG. 543 *bis*. — GORGONES. COUPE DE RHINEUS, A WURZBOURG. (DÉTAIL.)
(D'après A. FURTWAENGLER und R. REICHHOLD, *loc. cit.*, I, taf. 41.)

les *Monumenti*..., vol. X, pl. XLVIII, offre ceci de particulier que les quatre coureurs font mouvoir leurs bras étendus dans le même sens que les membres inférieurs, suivant le type de l'amble déjà signalé. De nombreuses



FIG. 544.
AMPHORE DE LA CYRÉNAÏQUE.
Fin de la phase de suspension sur le dernier athlète à droite.
(Musée du Louvre.)



FIG. 545.
BAS-RELIEF DU MAUSOLÉE D'HALICARNASSE.
Commencement de la phase d'appui.
(Musée britannique.)

peintures de vases, consacrées à des scènes autres que les courses panathénaïques, représentent cette même phase (fig. 542).

Enfin une statue du monument des Néréides se rattache évidemment à la



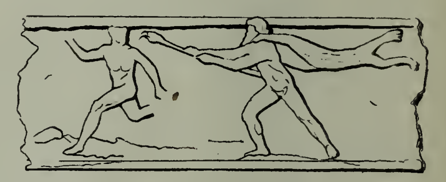


FIG. 546 ET 547. — FRAGMENTS DU MONUMENT DE LYSICRATE.
Commencement de la phase d'appui.

même série. Les pieds ne touchent point la terre et la figure se trouve soutenue par le flot de draperie qui, dans l'écartement des deux jambes, traîne sur le sol (fig. 543).

Sur une amphore de la Cyrénaïque (fig. 552), on voit un athlète nu courant représenté tout à la fin de la phase de suspension. Son pied va tou-

cher le sol. Comme les précédents, il court sur la pointe du pied. Cette figure nous conduit au troisième type de coureur correspondant au début de la phase d'appui (fig. 544).

c) *Représentation du commencement de la phase d'appui.* — La caractéristique de ce type de coureur est dans le passage de la ligne de gravité bien

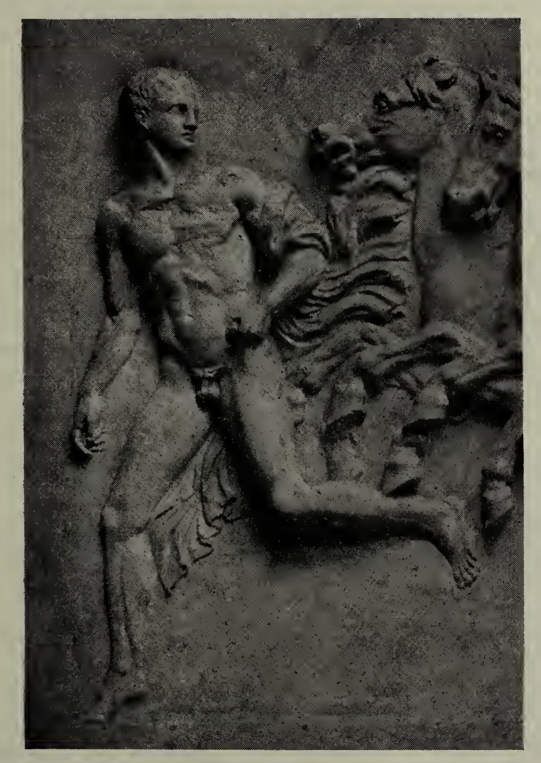


Fig. 548. — Bas-relief.
(Musée de Lisbonne. Collection du duc de Loulé.)
(Phot. Giraudon.)

en arrière du pied qui pose sur le sol et qui représente la base de sustentation.

Reproduit très exceptionnellement à la Renaissance et dans l'art moderne,

nous en pouvons citer dans l'art grec de nombreux et beaux exemples. Les plus démonstratifs sont ceux du mausolée d'Halicarnasse et du monument de Lysicrate, qu'on dirait copiés sur des photographies instantanées (fig. 545, 546 et 547).

Un des bas-reliefs du duc de Loulé au Musée de Lisbonne et deux petits bas-reliefs du Louvre montrent des coureurs qui se rattachent à la même série (fig. 548), ainsi que la gravure d'une cyste prénestine (fig. 552).



Fig. 549. — Statue mutilée du monument des Néréides.
Commencement de la phase d'appui.
(Musée britannique.)

Enfin une statue de Néréide représente très vraisemblablement ce même moment de la course. Le pied qui est en avant est brisé, mais la position de la jambe est telle qu'il posait certainement à terre (fig. 549).

Il y aurait lieu de citer également, parmi les figures en ronde-bosse, un certain nombre de petits bronzes (fig. 550). Mais la plupart de ces bronzes ont eu le socle brisé, de sorte que leur orientation par rapport à la ligne de terre n'offre rien de certain. Ils sont donc loin d'avoir la valeur que présentent à ce point de vue les peintures et les bas-reliefs.

C'est le moment de dire un mot de l'Atalante du Musée du Louvre. Nu ne peut méconnaître le naturel et l'aisance de son mouvement, et elle répond admirablement à l'idée que nous, modernes, nous nous faisons de la course. Mais n'est-il pas surprenant que cette figure soit pour ainsi dire la seule dans tout l'art antique qui donne de la course cette forme que nous

avons démontrée ailleurs (1) scientifiquement fausse, bien que reproduite dans tout l'art moderne? En étudiant alors la figure, on constate que, parmi les importantes restaurations qu'elle a subies, il faut comprendre toute la jambe qui pose à terre depuis le haut de la cuisse avec le tronc d'arbre qui la soutient. Le restaurateur moderne a donc pu disposer à son



Fig. 550. — Amour courant.
(Madrid. Musée du Prado.)
(D'après *Dankmäler griechischer. Arndt-Bruckmann.*)

gré de l'équilibre de la figure, d'autant plus que l'union de la tète au torse se fait par l'intermédiaire d'un disque de marbre qui a pu en modifier également l'orientation, de telle sorte que l'on peut se demander si cette figure antique qui court « à la moderne » ne pourrait pas être restituée en véritable coureuse antique, comme les bas-reliefs et les peintures de

(1) « De la figuration artistique de la course », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1897, p. 215.

vases en offrent tant d'exemples. Les croquis ci-joints montrent une tentative dans ce sens (fig. 551).

D'après les exemples qui précèdent, on voit combien sont variés et conformes à la réalité les types que l'art grec a su créer pour représenter la

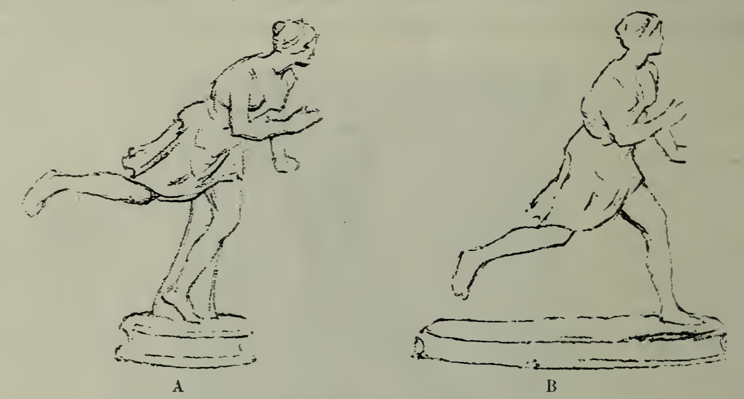


Fig. 551. — Atalante.
A. Croquis d'après la statue. — B. Tentative de restitution.
(Musée du Louvre.)

course. J'ajouterai que parmi ces attitudes entièrement délaissées depuis par les artistes, le type adopté par la Renaissance et l'art moderne ne trouve pas sa place.

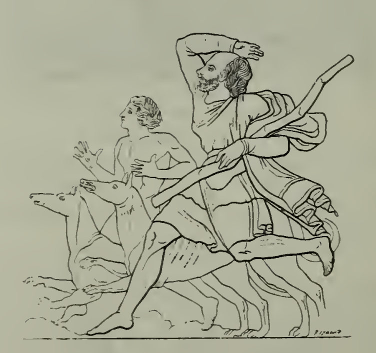


Fig. 552. — Cyste prénestine.
Commencement de la phase d'appui.
(Collection Barberini.)



FIG. 553. — VUE D'ATHÈNES. LE PARTHÉNON.
(Phot. Alinari.)

CONCLUSION

Pour atteindre le but que nous nous sommes proposé et pour serrer de plus près les formes de la figure créée par l'art grec, nous avons suivi deux chemins. Le premier, grand'route depuis longtemps ouverte par les historiens, ne nous a montré que des œuvres connues qui ont déjà fait l'objet de savantes descriptions, mais il nous a semblé qu'à la lumière des notions morphologiques actuelles, ces choses connues s'éclairaient parfois d'un jour nouveau. Le second chemin, plus attrayant parce qu'il était fait de sentiers à peine frayés, nous a conduit vers des précisions neuves, pensons-nous, et nous a révélé des aspects jusque-là laissés dans l'ombre ou même complètement ignorés.

C'est ainsi que, dans une première partie, nous avons tracé les diverses phases de cet art si rapidement parvenu aux sommets où il règne encore aujourd'hui, sans avoir la prétention de rééditer une histoire complète de l'art grec, nous contentant de citer les faits principaux et de ne guère parler que des œuvres d'art classées.

L'archaïsme nous a montré, sous les patients efforts des artistes du sixième siècle, la formation progressive des types plastiques, et nous avons essayé de faire la part qui, dans cette création laborieuse, pouvait provenir des arts antérieurs, de l'Égypte et de l'Assyrie, et de la distinguer de celle que l'artiste grec a, de bonne heure, tirée de son propre fonds pour réaliser un type bien à lui et dont le cinquième siècle devait voir la complète et magnifique éclosion.

Nous avons vu comment ce siècle, apogée de l'art grec, où règne le plus pur idéalisme, avait toujours pris son point d'appui dans la nature et dans la vérité. Avec Myron, Polyclète et Phidias, le type reçu des primitifs se précisa de façon définitive, se plia aux mouvements même les plus osés et s'ennoblit souverainement.

Au quatrième siècle, Scopas, Praxitèle et Lysippe recueillirent le magnifique instrument mis au point par leurs prédécesseurs immédiats. Mais ils eurent le génie, sans en rien changer de fondamental, de l'assouplir, de le soumettre aux expressions nouvelles et de lui faire rendre des sentiments jusque-là inexprimés.

Avec le troisième siècle et les suivants, l'art grec s'évade de la tradition classique, mais toujours plein de sève et de force, il s'engage dans des voies nouvelles où il rejoint l'art moderne qui ne l'a pas dépassé. C'est le règne du pur naturalisme, de la précision scientifique, de la vaste et fougueuse décoration pittoresque et du rendu des sentiments les plus variés jusqu'aux plus violents.

Dans la seconde partie, nous avons étudié de plus près la forme humaine créée par l'art grec en la considérant successivement dans ses divers segments et sous différents aspects.

Nous avons vu la tête grecque sortir du cube primitif et la face, après la grimace déjà bien méritoire du sourire dit éginétique, revêtir la belle et calme ordonnance des traits qui distingue la grande époque, avant d'exprimer par la suite les expressions les plus variées.

Le torse, établi sur des assises anatomiques inébranlables nettement définies, traverse tout l'art grec sans de notables modifications, si ce n'est à l'époque hellénistique où certains modéles s'exagèrent et parfois se doublent.

Les membres, qui se perfectionnent rapidement, gardent leur construction impeccable qui n'exclut pas certains accents caractéristiques.

Nous avons cherché à démontrer que l'art grec, si amoureux du type viril athlétique, n'avait point, même à ses débuts, contrairement à l'opinion de quelques auteurs, négligé la forme féminine. Il sut figurer la femme sous des traits qui répondaient à l'idéal noble et élevé qu'il s'en faisait et qui puisés autour de lui, dans la nature, n'étaient pas moins essentiellement féminins. Ce premier type eut son plein épanouissement avec Phidias. Praxitèle, sans s'éloigner de la tradition, ajouta encore à son charme et à sa grâce, sans lui faire quitter les divines régions qu'il habi-

tait. L'art hellénistique le fit descendre de l'Olympe et la femme coudoya les hommes. Les artistes se plurent à la représenter telle ils la voyaient autour d'eux, dans l'infinie variété de ses formes.

Le génie grec inventa même un type nouveau. Et il fallait une science consommée des formes humaines pour établir plastiquement le type de l'hermaphrodite qui devient pour nous une véritable révélation.

Mais l'art grec, qui élevait des autels à la forme saine et vigoureuse, ne craignit pas parfois de franchir les frontières de la maladie. Il est vrai que c'est surtout aux basses époques et dans des œuvres de petite dimension, bronzes ou terres cuites, que l'on rencontre les types morbides, mais on a vu que même à l'apogée de l'art, Phidias n'avait pas craint de pousser le souci de l'exactitude jusqu'à reproduire, sur les plus belles statues du Parthénon, certains détails de la forme tout proches de la pathologie.

Toutefois l'art grec a toujours eu horreur des spectacles macabres, et lorsqu'il s'est agi de représenter la mort, il ne l'a jamais fait de façon réaliste. Il a toujours reculé devant la figuration des ravages qu'elle laisse après elle. Il s'est plu au contraire à parer de nouveaux charmes l'image de l'être cher disparu et l'aspect qu'il lui donne est celui du sommeil hanté de beaux rêves.

La représentation du mouvement a été pour l'art grec un triomphe. Sans parler du discobole de Myron, certaines images de la course, en particulier, sont d'une vérité telle qu'elles trouvent aujourd'hui leur justification jusque dans les séries de la photographie instantanée.

En résumé, l'art grec a sur ceux qui l'ont précédé l'immense supériorité d'avoir conçu et réalisé une interprétation de la figure humaine véridique et originale, véridique parce qu'appuyée sur la nature même, originale parce qu'elle ne ressemble à aucune autre, qu'elle est frappée au sceau de son génie. Son influence sur les arts qui ont suivi a été considérable. Sous son apparente unité, elle est variée presque à l'infini et les cadres qu'elle a tracés pour les manifestations morphologiques les plus diverses l'ont été de façon définitive. C'est elle que, tout le long du cours des âges, en passant par Rome et Byzance, par le Moyen Age et par la Renaissance jusqu'aux temps modernes, on retrouve parfois plus ou moins voilée, mais toujours renaissante et dominatrice.

Des esprits indépendants, de nos jours surtout, ont cherché à en secouer le joug. Trop longtemps Aristide était nommé le Juste et la forme grecque

imposait sa perfection. On a vu alors des artistes pasticher les œuvres de l'art égyptien des périodes archaïques, du sixième siècle grec ou du douzième et treizième de l'époque médiévale. Mais ils n'ont pu rien inventer.

La figure humaine créée par l'art grec domine les arts et rien d'important ne peut en être modifié parce qu'elle repose sur les fondements inébranlables de la vérité. En présence de la nature toujours la même, l'art ne saurait trouver une manière nouvelle de la construire.

L'art grec a eu toutes les audaces. Il a ouvert et parcouru toutes les voies : idéalisme le plus élevé, réalisme le plus fougueux, dessin de la forme, expression de la vie et des mouvements.

Il a été jusqu'à la limite de la forme humaine infinie et variée. Après lui, il ne restait, dans ce domaine, plus rien à glaner. Mais le spirituel lui était resté fermé. Il fut une époque radieuse dans l'évolution des arts; mais il appartenait aux âges nouveaux du christianisme de placer la beauté morale au-dessus de la beauté physique. Une éclipse de la forme humaine se produisit alors dont les caractères et les alternatives d'un puissant intérêt constituent les manifestations plastiques de l'art chrétien d'Orient ou d'Occident et de l'art médiéval (roman douzième siècle et gothique treizième siècle), où le physique, suivant la loi immuable de la double nature humaine, composée du corps et de l'âme, commence à prendre sa revanche jusqu'à ce que la Renaissance, héritière du paganisme et du christianisme à la fois, fit lever l'astre nouveau qui nous illumine encore aujourd'hui.

Sans pasticher l'art grec, suivons le grand exemple qu'il nous a donné, fait de méthode, de logique et de clarté.



Fig. 554. — Danseuses.
Bas-relief.
(Musée du Louvre.)

TABLE DES FIGURES

Pages.

TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME PARTIE

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON

8, rue Garancière

PARIS
TYPOGRAPHIE PLON
8, rue Garancière

Dr PAUL RICHER
DE L'INSTITUT

Nouvelle Anatomie artistique

VI

COURS SUPÉRIEUR *(Suite)*

Le nu dans l'Art

★ ★ ★

L'Art Chrétien

Depuis les origines jusqu'à la Renaissance

LIBRAIRIE PLON

3e mille

NOUVELLE ANATOMIE ARTISTIQUE
DU CORPS HUMAIN

VI

COURS SUPÉRIEUR *(Suite)*

LE NU DANS L'ART

★ ★ ★

L'ART CHRÉTIEN

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A LA RENAISSANCE

DU MÊME AUTEUR

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR :

ANATOMIE ARTISTIQUE

Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements. Ouvrage accompagné de 110 planches, renfermant plus de 300 figures dessinées par l'auteur. Deux volumes in-4° jésus dans un portefeuille *(En réimpression).*

(Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, prix Montyon, et par l'Académie des Beaux-Arts, prix Bordin,)

NOUVELLE ANATOMIE ARTISTIQUE DU CORPS HUMAIN

I. *Cours pratique. Éléments d'anatomie.* — **L'HOMME.** Un volume in-8° écu, 50 planches et 29 figures dans le texte.

II. *Cours supérieur. Morphologie.* — **LA FEMME.** Un volume in-8° écu, 61 planches et 61 figures dans le texte, comprenant ensemble plus de 500 dessins originaux.

III. *Cours supérieur. Physiologie.* — **ATTITUDES ET MOUVEMENTS.** Un volume in-8° écu avec 64 planches et 125 figures dans le texte.

IV. *Cours supérieur.* **LE NU DANS L'ART. *Les arts de l'Orient classique :** *Égypte-Chaldée-Assyrie.* Un volume in-8° écu abondamment illustré.

V. *Cours supérieur.* **LE NU DANS L'ART. ** L'art grec.** Un volume in-8° écu abondamment illustré.

NOUVELLE ANATOMIE ARTISTIQUE — LES ANIMAUX

I. **LE CHEVAL.** Un volume in-8° écu illustré de 18 planches et de figures.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS :

Physiologie artistique de l'homme en mouvement. Un volume in-8° de 350 pages avec 123 figures dans le texte, dessinées par l'auteur, et 6 planches en phototypie.

Canon des proportions du corps humain. Un volume in-8° de 90 pages avec figures dans le texte. Ouvrage accompagné d'une statue en plâtre des proportions du corps humain. (Hauteur : 1 mètre.)

Introduction à l'étude de la figure humaine. Un volume in-8° de 190 pages.

L'Art et la Médecine. Un volume in-4° de 562 pages, illustré de 345 reproductions d'œuvres d'art.

(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, prix Bordin.)

Ce volume a été déposé à la Bibliothèque Nationale en 1929.

NOUVELLE ANATOMIE ARTISTIQUE
DU CORPS HUMAIN

VI

COURS SUPÉRIEUR *(Suite)*

LE NU DANS L'ART

★ ★ ★

L'ART CHRÉTIEN

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A LA RENAISSANCE

PAR

LE Dr PAUL RICHER
MEMBRE DE L'INSTITUT



PARIS
LIBRAIRIE PLON
LES PETITS-FILS DE PLON ET NOURRIT
IMPRIMEURS-ÉDITEURS — 8, RUE GARANCIÈRE, 6e
1929

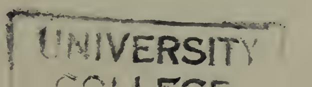




FIG. 1. — FRESQUES D'UNE PAROI D'UN CUBICULUM D'UN CIMETIÈRE DE CALLIXTE.
(D'après ROSSI, *Roma Sotterranea,* Tav. XVI. T. II.)

On y distingue en haut la multiplication des pains, plusieurs petites figures avec le geste de l'Orant; au milieu le baptême du Christ, à gauche Moïse frappant le rocher, à droite Jonas sous la pergola, le paralytique avec son grabat; en bas l'histoire de Jonas.

AVANT-PROPOS

Nous avons vu, au précédent volume, l'art grec, se renouvelant sans cesse de siècle en siècle, parcourir sa magnifique et prodigieuse carrière : au sixième siècle, les progrès si rapides de l'archaïsme; au cinquième, l'apogée avec Phidias; au quatrième Praxitèle et Scopas y font entrer toutes les nuances du sentiment; enfin au troisième siècle et aux siècles suivants l'art hellénistique né du contact avec l'Orient transforme et renouvelle la face de l'art classique; mais ce n'est pas tout. Lorsque apparaît le Christianisme, le génie grec n'a pas épuisé

sa force d'expansion et c'est encore son rayonnement que l'on perçoit sous les manifestations variées de l'art chrétien; c'est lui qui, après des alternatives diverses, des éclipses même plus ou moins longues, après treize ou quatorze siècles d'attente triomphera à l'époque glorieuse de la Renaissance, scellant définitivement la paix avec l'art chrétien.

C'est l'histoire de ces variations qui va faire l'objet de ce nouveau volume.

Nous n'avons pas la prétention d'entreprendre ici l'histoire détaillée et complète de l'art qu'a vu naître et se développer le Christianisme. Nous procéderons plutôt par épisodes que nous rattacherons à quatre grandes phases sous les désignations suivantes :

1° L'art chrétien primitif;
2° L'art byzantin;
3° L'art roman;
4° L'art ogival ou gothique.

J'ai réuni dans une première partie l'art chrétien primitif et l'art byzantin, parce que les limites entre les deux sont indécises et que, malgré un idéal morphologique essentiellement différent, il est difficile de les séparer nettement et de dire quand l'un finit et quand l'autre commence.

Une deuxième partie groupera l'art roman et l'art ogival, parce que le second est la suite logique du premier et que, malgré des caractéristiques morphologiques différentes, des liens étroits les unissent. On a l'habitude d'ailleurs de les réunir sous le nom d'art médiéval.

Comme les précédents, ce volume est abondamment illustré. Je n'ai pas omis de signaler l'origine de toutes les figures. Lorsque cette marque de provenance n'existe pas, c'est que j'ai exécuté moi-même, dans les musées, les clichés qui ont servi aux reproductions.

Je dois mes remerciements à M. G. Millet, directeur des archives de l'art chrétien à la Sorbonne, qui m'a permis de mettre à contribution son savoir et tout particulièrement à mon éminent confrère M. Omont, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, directeur du département des manuscrits à la Bibliothèque nationale. Il a bien voulu guider mes recherches et m'aider de sa vaste érudition.



Fig. 2. — Création d'Ève, par Giotto.
Campanile de Florence.
(Phot. Alinari.)
Forme antique du torse.

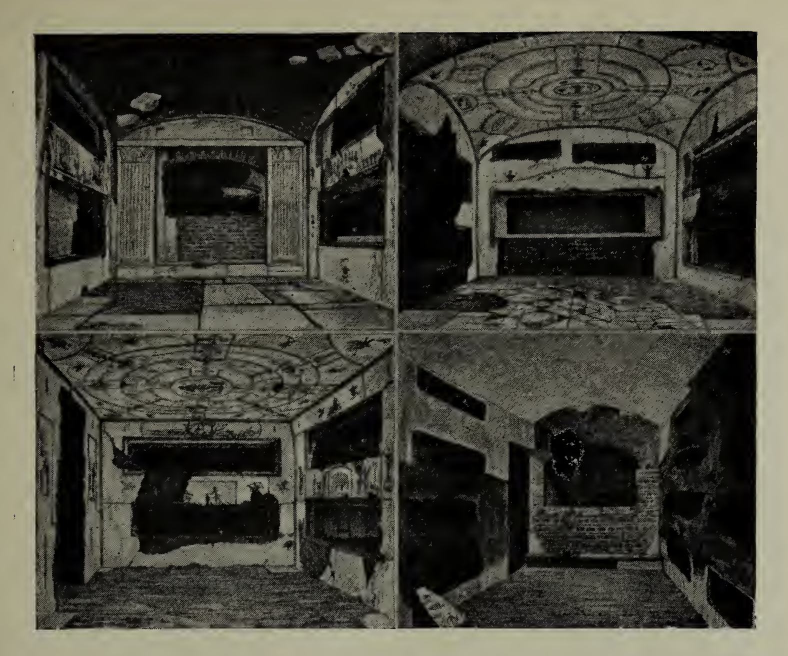


Fig. 3. — Plusieurs exemples de chambres funéraires du cimetière de Callixte.
(D'après Rossi, *Roma Sotterranea,* Tav. XIII. T. II.)
Elles sont décorées de fresques variées au plafond et sur les parois où sont creusées des excavations destinées à recevoir des sarcophages.

PREMIÈRE PARTIE

ART CHRÉTIEN PRIMITIF

Pendant longtemps, les catacombes romaines ont été considérées comme le berceau de l'art chrétien. Rome avait vu la religion nouvelle s'implanter dans ses murs et, dès le premier siècle, y faire de nombreux adeptes dans tous les rangs de la société. L'on savait que, suivant en cela l'exemple du Christ, les premiers chrétiens inhumaient leurs morts en des caveaux souterrains et qu'ils avaient creusé, à cet effet, d'immenses hypogées qui plus tard, lorsque survinrent les persécutions, leur servirent de refuge. L'on

découvrit sur les parois de ces retraites cachées qui avaient servi de chapelles et de lieux de réunion, des peintures représentant des personnages et des motifs de décoration offrant les plus grandes analogies avec l'art gréco-romain des maisons et des colombaires (fig. 3). On y vit les premières manifestations de l'art nouveau qui devenait ainsi un dérivé naturel de l'art déjà existant et l'on ne songeait guère au rôle qu'avaient pu jouer, dans sa formation, les pays lointains illustrés par le Christ et les milieux où le drame évangélique s'était déroulé.

Il est vrai que l'Orient se taisait et, de ce côté, c'était la nuit mystérieuse, pendant que Rome voyait mettre au jour d'innombrables documents dans les peintures et les sarcophages sculptés découverts aux catacombes. Ainsi s'amassaient les témoignages racontant les dramatiques péripéties de la lutte que le paganisme soutenait contre les incessants progrès de la religion nouvelle. Les arènes de Rome rougies du sang des martyrs faisaient oublier les lieux saints.

Aujourd'hui, les découvertes réalisées dans les pays d'Orient et les travaux entrepris depuis la fin du siècle dernier ont renouvelé entièrement la question des origines de l'art chrétien. L'on sait, à n'en pas douter, qu'un art est né, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, dans les pays qu'illustra le Christ, en Palestine et en Syrie et aussi dans les grandes villes d'Asie Mineure, Antioche, Ephèse, Alexandrie, villes des discussions théologiques, des premières hérésies, des grands conciles, qui définirent le dogme et d'autre part, villes où l'art hellénistique brillait d'un vif éclat et tout imprégnées du génie grec qui marqua de son empreinte ce premier art chrétien. Il a même été démontré que l'art des catacombes romaines lui-même (peintures et bas-reliefs des sarcophages) était originaire de l'Orient. Ainsi le rôle de Rome seule initiatrice s'efface et diminue, pendant que l'Orient prend de son côté la place légitime qui lui est due.

Il convient de rappeler que l'empire avait su relier entre elles les contrées les plus éloignées par les liens d'une puissante concentration. Rien ne se faisait en un point quelconque qui n'eût son retentissement obligé au centre et aux extrémités. Ce qui se passait en Orient était imité à Rome et réciproquement. C'est pourquoi au quatrième siècle la distinction est difficile à établir entre ce qu'on a appelé l'art chrétien d'Occident ou art chrétien romain et l'art chrétien d'Orient ou art byzantin, surtout depuis qu'il a été démontré tout ce que l'art des catacombes romaines et des basiliques

d'Occident devait à l'Orient. Nous n'avons pas à entrer ici dans des discussions qui ne sont pas encore éteintes. Mais pour l'instant, pendant les premiers siècles, le rôle aujourd'hui incontesté de l'Orient ne permet guère de distinguer entre l'art qui s'est développé à Rome et en Italie et celui que virent naître les lointains pays d'Orient.

Cette période primitive s'étend du début de l'ère chrétienne jusqu'aux environs du cinquième ou du sixième siècle, que les manifestations de l'art aient lieu en Orient ou en Occident; on pourrait même reculer ces limites jusqu'au dixième ou onzième siècle. Et nous étudierons successivement les formes variées sous lesquelles il se montra : peintures, fresques, miniatures, mosaïques; sculptures, sarcophages, ivoires.



Fig. 4. — Fresques d'un cubiculum du cimetière de Callixte.
Détail : Histoire de Jonas.
D'après Rossi, *Roma Sotterranea,* Tav. XIV. T. II.)

PEINTURES, FRESQUES

C'est aux catacombes qu'il faut descendre pour connaître la peinture des premiers siècles qui fut un art essentiellement funéraire. Et il n'y a pas qu'à Rome qu'existaient des catacombes. On en a découvert à Naples, à Syracuse, dans l'Afrique du Nord, en Asie Mineure, en Égypte, à Alexandrie, à Antioche, jusqu'en Gaule. Mais celles de Rome sont sans contredit les plus importantes et les mieux connues.

Elles offrent, en effet, un développement considérable et toute une Rome souterraine, cité silencieuse des morts, part de l'enceinte de la cité vivante pour s'étendre au loin sous la campagne, jusqu'à des limites qu'on ne connaîtra jamais entièrement (1). Si l'on songe à la vaste étendue des surfaces couvertes de peintures qui pendant les trois premiers siècles furent la principale manifestation de l'art chrétien, on comprendra toute l'importance qu'elles acquièrent dans la formation de cet art qui, de son refuge souterrain, devait, après la délivrance de l'Église, gagner les murs et les coupoles des basiliques pour s'y répandre en fresques grandioses ou en éblouissantes mosaïques. Sous ces expressions somptueuses, la marque d'origine persiste.

Mais, comme je l'ai déjà dit, l'art des catacombes chrétiennes n'est que l'art païen funéraire prolongé. Pour s'exprimer, l'artiste chrétien se sert des formes qu'il a en main et qu'il reproduit couramment dans les hypogées ou les villas romaines et il ne se gêne pas pour introduire aux catacombes des motifs païens qu'il adapte à la religion nouvelle.

(1) A. Peraté, *l'Archéologie chrétienne,* p. 15.

En cela l'art chrétien ne rompit point avec les traditions. Il est vrai qu'avant l'ère chrétienne, la pratique orientale de l'inhumation s'était déjà répandue et avec elle l'usage de sarcophages remplaçant les urnes funéraires. D'où le nombres considérable de sarcophages gréco-romains arrivés jusqu'à nous. Or ces hypogées, à l'instar de celles de l'ancienne Égypte où passe le souffle de la croyance en la survie humaine après la mort, étaient décorées de fresques ou de sculptures symboliques traduisant l'immortalité de l'âme.



Fig. 5. — L'Amour et Psyché. Fresque d'un cubiculum du cimetière de Domitille.
(D'après Grazio Marucchi, *Roma Sotterranea cristina*, Nouvelle série, Pl. XII. T. I.)
Ce sujet se retrouve tel que dans les columbaria païens.

Les motifs adoptés, d'un sens parfois mystérieux, d'autres fois parfaitement clair, pouvaient être les mêmes dans les deux cas.

La religion chrétienne n'en demandait pas moins à l'art de traduire des aspirations, des prières, des croyances diamétralement opposées à celles qui avaient fait la force et la gloire de l'art païen. Elle proscrivait les anciens dieux et leurs images de marbre, filles de l'ancienne Grèce, adoptées et répandues par l'empire romain jusque dans ses plus lointaines provinces, étaient déclarées sacrilèges, condamnées et détruites. Le règne de la forme humaine déifiée par le paganisme était fini. Pour le chrétien, la beauté morale seule comptait, et la rupture entre la Société chrétienne et la beauté

physique fut complète. Le « nu » n'en fut pas moins représenté, lorsque les sujets l'exigeaient. Mais la plastique qui avait été la préoccupation première de l'Antiquité fut reléguée au second plan et la beauté des formes qui avait brillé avec la Grèce d'un si vif éclat s'éteignit peu à peu au fur et à



Fig. 6. — Le bon pasteur. Fresque d'un arcosolium du cimetière de Callixte.
(D'après Rossi, *Roma Sotterranea,* Tav. VIII. T. III.)
Dessin hardiment campé d'après les formules gréco-romaines.

mesure que s'éloignait l'influence hellénique, pour disparaître entièrement.

Les sujets qui ornent les murs des catacombes ou les parois des sarcophages de la même époque peuvent être résumés de la façon suivante :

C'est d'abord des motifs de pure ornementation sans aucune signification religieuse, rinceaux de feuillage, architectures irréelles, scènes champêtres avec de petits amours comme acteurs, puis les saisons, etc., en somme le décor de Pompéi mis à la mode par l'art alexandrin.



FIG. 7 et 8. — FRESQUES DU CIMETIÈRE DE CALLIXTE.
Détails : A, l'Automne; B, le Printemps.
(D'après ROSSI, *Roma Sotterranea,* Tav. XXV. T. II.
Forme féminine pompéienne épurée.

Plusieurs mythes païens ont été retenus par les chrétiens à cause de leur signification aisément applicable à la religion nouvelle : celui d'Orphée,

de Phèdre et Hippolyte, de Diane et Endymion, de Prométhée, de l'Amour et Psyché (fig. 5). Puis, en outre des ceps de vigne et des animaux comme le paon, la colombe et le poisson, adoptés par le décorateur chrétien, deux figures aisément symboliques ont joui d'une grande faveur, l'Orante (fig. 40) et le bon Pasteur (fig. 6).

Quant aux autres sujets qu'on voit aux catacombes se rattachant au Nouveau et à l'Ancien Testament, ils ont leur origine dans les prières des agonisants qui deviennent le lien entre des sujets aussi disparates que ceux qui décorent parfois les chambres souterraines. « Père, disait-on, délivre son âme comme tu as délivré Jonas du monstre marin, les jeunes Hébreux de la fournaise, Daniel de la fosse aux lions, Suzanne des mains des vieillards... » Voilà pour l'Ancien Testament. Mais on ajoutait : « Toi aussi, fils de Dieu, je te prie, toi qui as fait de si grands miracles, toi qui as ouvert les yeux de l'aveugle, les oreilles du sourd, guéri le paralytique, ressuscité Lazare... » Et c'est la raison des scènes de l'Évangile. Ce qui fait le vif intérêt de cette prière c'est qu'elle vient d'Orient, qu'elle a été composée à la fin du douzième siècle par saint Cyprien d'Antioche (1), et qu'il y a tout lieu de croire que les scènes peintes aux catacombes de Rome, l'ont été pour la première fois en Orient.

Il est de plus aisé de relever, ainsi que l'a fait M. Mâle, le caractère purement grec de l'art des catacombes romaines. « Le monstre de Jonas ressemble au monstre d'Andromède; l'arche de Noé est pareille au singulier coffre carré des monnaies d'Apamée; Jésus-Christ est vêtu non de la toge romaine, mais de l'himation des Grecs. » (2).

Et l'on ne sera pas surpris alors de voir l'artiste, dans le nu des figures qu'il dessine, imiter l'art alexandrin et subir l'influence du génie hellénique.

Parmi les très nombreuses figures dont les motifs que nous venons d'énumérer exigent l'intervention, il en est peu qui soient entièrement nues.

Sans parler de la nudité enfantine des génies et des amours, de ces petites figures qui se jouent parmi les fleurs et les oiseaux, quelques figures des saisons offrent une demi-nudité qui mérite d'attirer l'attention, mais c'est

(1) Male, *l'Art religieux du douzième siècle,* p. 49.
(2) Male, *loc. cit.* p. 49.

surtout la nudité obligée de certains personnages bibliques qui peut nous offrir d'intéressants spécimens, Adam et Ève (fig. 9) par exemple, Daniel dans la fosse aux lions, Jonas englouti ou rejeté par le monstre et se reposant sous la pergola aux courges (fig. 1, 4), Isaac dans la scène du sacrifice, Tobie s'emparant du poisson. Il faut signaler aussi Jésus enfant et Jésus baptisé qui sont toujours nus (fig. 1).



Fig. 9. — Adam et Eve. Fresque des catacombes de Domitille
(Deuxième moitié du IVe siècle.)
(D'après Wilpert.)
Presque toutes les figures d'Adam et Ève ont ce caractère sommaire.

La crucifixion n'était pas encore figurée et, au début, le Christ sur la croix était vêtu d'une longue robe quelquefois avec manches.

Mais ces spécimens, surtout ceux d'Adam et Ève (fig. 9), de Jonas (fig. 14) et de Daniel, les plus fréquemment reproduits, sont suffisants pour montrer l'influence hellénistique. C'est en somme le nu des fresques de Pompéi simplifié et comme épuré, sans les outrances charnues de certaines figures féminines.

En voici quelques exemples. Une figure demi-couchée représentant l'automne montre tout le torse entièrement découvert grassement et fort

habilement modelé. L'artiste chrétien s'est juste arrêté en deçà des formes outrageusement développées que montrent certaines figures de Pompéi, mais l'on sent que le même pinceau aurait pu aller aisément jusqu'aux exagérations voluptueuses de l'art hellénistique. Cet exemple de nu, rare d'ailleurs dans l'art des catacombes, montre le soin que l'art chrétien, à ses débuts, tout en puisant ses modèles dans l'art antique, a mis à éviter ce qui pouvait être indécent ou même simplement voluptueux (fig. 8).

Sur le même panneau, une autre saison représentant le printemps, montre sous la légère draperie qui les couvre des formes sèches et anguleuses qui ne devaient avoir rien d'aimable.



Fig. 10. — Berger.
Détail d'un petit côté d'un sarcophage.
(D'apres Ed. Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, Pl. XXXVIII.)

Quant aux personnages entièrement nus, comme Adam et Ève, Jonas, Daniel, Isaac..., ils sont en général traités trop sommairement pour que le détail des formes soit indiqué. Mais en général aussi ils sont dessinés avec une véritable maîtrise qui témoigne de l'habileté de l'artiste; le bon Pasteur du cimetière de Saint-Sotère (fig. 6) en est un bel exemple. En somme les artistes des catacombes n'étaient guère peintres de figures. Excellents décorateurs, ils ont montré une habileté peu commune pour exécuter les motifs d'ornement, rinceaux, feuillages, fleurs, fruits, petits animaux et génies ailés, etc... Toutefois les personnages nus ou habillés, très vraisemblablement dessinés d'après des poncifs, étaient en général habilement et spirituellement peints. Mais beaucoup ont fait preuve d'une grande inexpérience, et tous, même ceux qui ont habilement traité le nu, se sont montrés incapables de dessiner correctement la tête et les extrémités, mains et pieds. Peut-être ces défauts étaient-ils le résultat d'une négligence voulue.

Le détail n'était pas le fait de l'art chrétien; pas plus que le soin de rendre la forme plus précise et plus aimable. Si le symbole qu'il trace plus ou moins sommairement était compris, le but était atteint. Car l'art des catacombes était, ainsi qu'on l'a dit, un véritable langage plus ou moins mystérieux et abstrait destiné à être compris par les initiés.

Il résulte de ce qui précède qu'aux fresques des catacombes l'influence de l'hellénisme sur l'art qui s'y développe est dominante. Et aux preuves déjà données, il convient d'ajouter celles qu'on peut tirer de l'étude des personnages et des quelques morceaux de nu qui s'y trouvent.



Fig. 11. — Tête de l'ange de l'Annonciation. Fresque de l'Eglise de Santa Maria a Rome, VIe siècle.
(D'après Wilpert, *Die Römischen Mosaïken und Malereien...* IV, p. 135.)
Toute cette tête rappelle de façon étonnante les traits typiques de la face grecque.

L'art chrétien primitif resta confiné dans les catacombes jusqu'à ce grand fait historique désigné par les historiens sous le nom de paix de l'Église. Ce n'est, en effet, qu'après la reconnaissance officielle du Christianisme par Constantin en 313, qu'il sortit de l'ombre et construisit aux quatrième et

cinquième siècles les premières basiliques romaines, Sainte-Constance, Sainte-Pudentienne, Sainte-Marie Majeure, etc., couvertes à l'intérieur de peintures, et de mosaïques. La décoration intérieure de ces premières églises a de grandes analogies avec celles des catacombes et l'aspect en est parfois tout pompéien. C'est ainsi qu'aux murs de la basilique Saint-Jean et Saint-Paul (quatrième siècle) se développent, au milieu d'emblèmes relatifs aux vendanges, de longues guirlandes avec des génies, des oiseaux et des fleurs. De distance en distance, ces guirlandes sont soutenues par de grands jeunes hommes, souples et élégants, déployant des draperies derrière eux (1). Leurs formes, entièrement nues, sont modelées à l'antique et ils sont un des plus beaux exemples que l'on puisse donner de la persistance du nu gréco-romain dans la décoration des édifices consacrés à la religion chrétienne.

Nous permettra-t-on de relever dans ces pastorales le type du berger au repos appuyé sur un long bâton placé sous l'aisselle et les jambes croisées? On trouve ce type dans les peintures des catacombes (fig. 12), et aussi dans celles du baptistère du Latran (2), ainsi que dans les mosaïques de l'église Saint-Jean à Naples (deuxième moitié du quatrième siècle) (3).

Il n'est pas jusque dans les bas-reliefs de sarcophages chrétiens qu'on ne trouve ce type (fig. 10).

Or nous avons vu, dans le volume précédent, l'art grec reproduire dans les stèles funéraires (Vol. V, fig. 510 à 512.) et jusqu'au Parthénon cette attitude familière qu'il semble avoir empruntée à l'art égyptien (Vol. IV, fig. 234 à 240). N'est-il pas curieux, par cette survivance, de voir l'art chrétien plonger ses racines jusqu'à la période la plus lointaine de l'art égyptien?

Et voici qu'aux murs d'une autre église, un personnage sacré de la religion nouvelle s'efforce à reproduire dans les traits du visage l'ancien type de beauté consacré par l'antiquité, effort passager du reste ainsi que nous le verrons par la suite.

Sur une fresque de Santa Maria antiqua (sixième siècle), représentant l'Annonciation, la tête de l'ange, aux grands yeux bien ouverts, montre un nez droit petit, au dessus d'une bouche minuscule dont le modelé des

(1) Wilpert, *Die Römischen Mosaïken*, I. p. 256).
(2) Wilpert, *loc. cit.* Texte I, p. 256.
(3) Wilpert, *loc. cit.* Planche I, p. 37.

lèvres bien marqué rappelle le type grec des Vénus de la belle époque (fig. 11).

Sur la même fresque, des figures d'homme ont le même nez droit, long et mince avec de grands yeux.



Fig. 12. — Dessin du cimetière de Callixte.
(D'après Rossi, *Roma Sotterranea,* Tav. XXXIX et XL.)
L'attitude du berger appuyé sur un bâton se retrouve jusqu'en Grèce et en Égypte.



Fig. 13. — Sarcophage chrétien du Musée de Latran.
Histoire de Jonas.
(Alinari, phot.)
Les formes de Jonas sont élégantes, un peu mièvres peut-être, mais conformes au type gréco-romain.

SARCOPHAGES

Les bas-reliefs qui ornent les sarcophages chrétiens reproduisent les mêmes sujets peints aux murs des catacombes, sans parler des motifs de pure décoration, des symboles et des emblèmes qui décorent seuls certains d'entre eux ; le plus grand nombre portent sur leurs flancs, pour la plus grande édification des fidèles et par suite des exigences de la liturgie, le récit sculpté de quelques scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Dans ces récits en reliefs parfois fort saillants, le nu a sa place obligée, lorsqu'il faut représenter Adam et Ève, Daniel, Jonas, etc., comme nous l'avons vu dans les peintures. Mais ces figures nues en ronde-bosse le plus souvent permettent à l'étude qu'on en peut faire plus de précision.

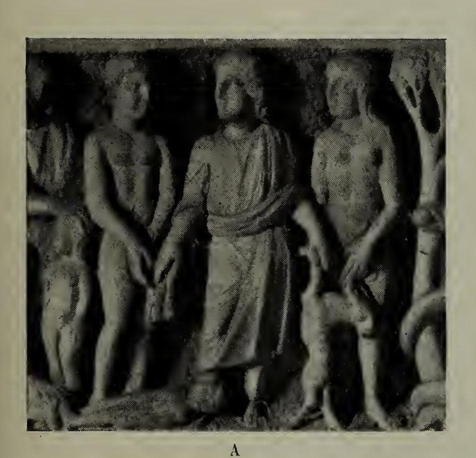
Ces personnages revêtent toujours la forme grecque plus ou moins habilement interprétée parfois assez heureusement, d'autres fois assez grossièrement.

L'art gréco-romain fait souvent des figures lourdes et comme tassées, ailleurs toutefois elles ont de la sveltesse et une grande élégance. Mais c'est toujours, au torse par exemple, le plein-cintre thoracique, la saillie des flancs, l'abdomen où se dessinent les plans des muscles droits terminés par le cintre inférieur des aines, une souplesse plus ou moins grande de toute la figure avec, lorsqu'elle est debout, l'inflexion latérale plus ou moins marquée du hanchement.

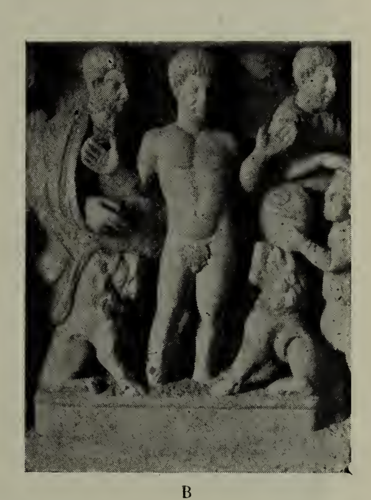
Tous ces personnages, à commencer par le Christ dans le Jourdain, sont de jeunes héros. Le sexe est discrètement indiqué, parfois même entièrement absent. Ève ne diffère guère le plus souvent de son compagnon que par de petits seins hémisphériques chastement modelés.

Quelques exemples suffiront :

Deux sarcophages du Musée de Latran avec portrait des défunts représentent, en deux registres superposés et divisant également la face antérieure, à peu près les mêmes scènes des Ecritures saintes. Le premier montre



A



B

Fig. 14. — Sarcophage du Musée de Latran.
Détails : A, Adam et Ève; B, Daniel entre deux lions.
(Alinari, phot.)
La forme du nu grec est ici bien interprétée.

des nus assez frustes. Le second, au contraire, est d'un faire très soigné, mais n'en montre pas moins les proportions défectueuses et les formes sans délicatesse d'un art décadent, dans les figures d'Adam et d'Ève et de Daniel en orant entre les deux lions. (fig. 14 A et B). Un autre sarcophage du même Musée est presque entièrement consacré à l'histoire de Jonas (fig. 13). Deux monstres aux multiples anneaux occupent le centre de la composition. Des deux têtes tournées en sens opposé, l'une reçoit Jonas, l'autre le dépose sur le rivage. Les monstrueux enroulements des deux corps accolés, le pitto-

resque accumulé dans toutes les parties font songer aux grands et tumultueux bas-reliefs de l'art hellénistique. Les gracieuses petites figures de Jonas nu sont pleines d'élégance avec l'ensellure du bassin. Quant à Jonas étendu sous la pergola dans une pose toute d'abandon, le bras relevé au-dessus de la tête, il ne manque pas d'un certain charme malgré un modelé un peu mou, des pectoraux trop peu saillants et l'étranglement de la taille.



Fig. 15. — Sarcophage chrétien du Musée de Berlin (détail).

(D'après Strzygowski, *Orient oder Rom,* Pl. II.)

Le Christ porte la toge à la manière de la statue bien connue de Sophocle.

Mais un des plus beaux sarcophages au point de vue qui nous occupe est celui de Junius Bassus sur lequel chaque scène représentée est logée sous une arcade d'un long portique. Celle qui est consacrée au péché originel montre des nus traités avec soin selon la formule grecque (fig. 16).

Les quelques sarcophages dont nous venons de parler sont généralement attribués à l'art gréco-romain, mais il en est beaucoup d'autres où l'influence hellénique est encore plus marquée, d'autres où l'Orient a laissé son empreinte évidente. Il me suffira de citer le groupe rassemblé et signalé par M. Strzygowski, remarquable par le caractère oriental de l'ornement, par l'architecture où les archéologues trouvent un mélange d'art grec et d'art romain, et surtout par le type plastique des figures nues ou habillées qui se distinguent par leurs proportions élancées, la correction du dessin, la distinction et la qualité du modelé, la souplesse du mouvement.

D'où proviennent ces sarcophages tous du même type ? Des pays les plus divers. Quatre ont été trouvés en Asie Mineure, quatre en Italie, deux en Bythinie ou à Constantinople, trois en Grèce. C'est dire le rayonnement de cet art dans tout l'empire qui, à cette époque, conservait encore son unité. On les attribue, en effet, à la première moitié du troisième siècle après Jésus-Christ.

Les sujets qui les décorent sont presque tous profanes. Sur un seul la figure du Christ est figurée entre deux apôtres. Il est drapé comme la statue célèbre du poète grec Sophocle (fig. 15). Et l'on s'imagine aisément — ce que peuvent montrer de nouvelles découvertes — comment seraient traitées, suivant les mêmes principes, les figures nues d'Adam et d'Ève, de Daniel, de Jonas ou du Christ baptisé.



Fig. 16. — Adam et Eve. Sarcophage de Junius Bassus (détail).
(D'après Garucci.)
Formule grecque du nu.

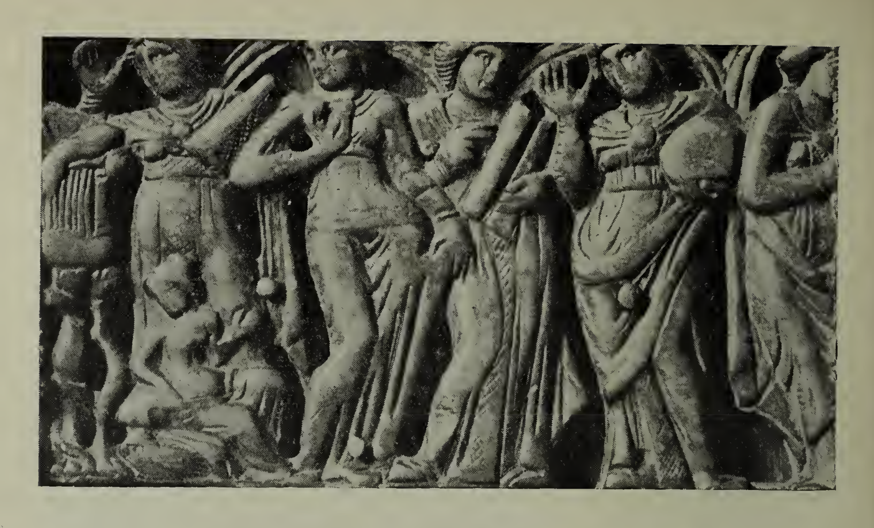


Fig. 17. — Ivoire. Diptyque de Saint-Étienne de Bourges. (Détail.)
Bibliothèque nationale.
(Giraudon, phot.)
Exagération des formes hellénistiques.

IVOIRES

Comme les sarcophages, les ivoires subissent l'influence hellénique. Ils proviennent d'ailleurs pour la plupart d'Alexandrie ou d'Antioche. Et la plus grande affinité existe entre ces deux productions de l'art de la sculpture, les ivoires ayant influencé les motifs des cuves funéraires et *vice versa*.

Les ivoires travaillés étaient employés à de nombreux usages. Ils servaient, dans la vie civile, à la décoration des meubles, à la fabrication des diptyques, des coffrets, des olifants; dans la vie religieuse, ils décoraient le mobilier liturgique, pyxides, triptyques, couvertures de livres sacrés, etc. Et c'est ce qui explique le grand nombre de pièces parvenues jusqu'à nous, du cinquième aux dixième et douzième siècles. D'ailleurs, leur valeur est fort inégale. Les ivoires les plus remarquables, œuvres de maîtres véritables,



Fig. 18. — Diptyque nuptial. Ivoire.

Musée de Cluny.

(Giraudon, phot.)

Figure féminine aux formes puissantes rappelant l'art hellénistique.

sont datées du dixième siècle et des siècles suivants (1). Sur tous l'influence de l'hellénisme a été fort justement relevée.

Sur les ivoires plus anciens (du cinquième et du sixième) la tradition hellénique n'est pas moins vivace. Il en est également de fort habiles et de très réussis (2), bien que marqués parfois de défaillances et même de grossières erreurs. Les quelques figures nues qui s'y trouvent confirment toutes la tradition hellénique. Par exemple, le Christ baptisé de la chaire de l'évêque Maximien dans la sacristie du Dôme de Ravenne (fig. 20). Ce Christ, de forme assez fruste d'ailleurs, plongé dans le Jourdain, semble un jeune éphèbe. Derrière lui la personnification du fleuve se profile assise et vue de dos.

Jonas, qu'on voit sur le coffret d'ivoire de Brescia (Musée chrétien), d'abord aux prises avec le monstre marin et couché ensuite sous la pergola aux courges, ressemble aux figures des sarcophages. Il en est de même du Jonas figuré sur le diptyque de Murano au Musée national de Ravenne.

Un diptyque du cinquième ou sixième siècle, du Musée de Brescia, représente Phèdre et Hippolyte. Ce dernier, entièrement nu, est une figure svelte et élancée d'un joli mouvement qu'on rattacherait facilement à l'art grec du quatrième siècle.

Le Musée de Cluny renferme une feuille de diptyque nuptial du quatrième ou cinquième siècle, montrant une femme vêtue et tenant deux flambeaux renversés (fig. 18). Les formes puissantes de cette figure, dont les seins volumineux et écartés sont en partie découverts, semblent porter également la marque de l'art hellénistique.

Il est intéressant de rappeler ici le diptyque votif du Musée de Liverpool représentant Esculape et Hygie. Les formes de ces deux figures sont courtes

(1) La plaque du Cabinet des médailles, « le Christ couronnant Romain et Eudoxie »; le triptyque Harbaville (Musée du Louvre; la plaque des Apôtres du Musée du Palais ducal à Venise; le triptyque d'ivoire du Cabinet des Médailles dont le volet central est consacré à la Crucifixion; nombreux coffrets à sujets profanes ou religieux, etc.

(2) Diptyque du consul Anastase (Paris, Cabinet des médailles).
Diptyque de Magnus, *id.*
Ivoire Barberini (Musée du Louvre).
Lipsanothèque de Brescia.
Ange, volet de diptyque (British Museum).
Chaire en ivoire de Maximien (Ravenne).
Plaque d'ivoire dite de Murano (Musée de Ravenne).

avec de grosses têtes et des extrémités massives. Mais le haut du torse d'Esculape découvert est une heureuse imitation du torse grec. Quant à la déesse, vêtue d'une tunique légère, l'ampleur du bassin la rattache au type du quatrième siècle grec.

Il n'est pas jusqu'aux ivoires les plus grossiers dont les personnages ne révèlent l'influence grecque à des signes indiscutables.



Fig. 19. — Ivoire. Couverture d'Évangéliaire (détail).
Bibliothèque nationale.
(Giraudon, phot.)
Lignes du profil grec.

Un fragment d'une cassette d'ivoire de la Bibliothèque nationale représentant en trois étages superposés Apollon, les Muses, Télèphe et Oreste, etc., en fournit la preuve (fig. 17). Les personnages, tassés les uns contre les autres, sont très sommairement traités. Ils ont des hanchements exagérés et une ampleur du bassin chez les femmes qui, au point de vue des formes et des mouvements, font de ces figures une dégénérescence et comme une caricature de l'art hellénistique.

Enfin une couverture d'Évangéliaire (ivoire du cinquième siècle, Biblio-

thèque nationale) est d'un faire inhabile, extrêmement grossier : les têtes sont énormes, les extrémités sont mal dessinées, mais malgré ces défauts, la marque d'origine est irrécusable. Toutes les têtes ont le même nez droit se continuant avec le front qui est un des attributs du profil grec de la belle époque (fig. 19).



Fig. 20. — Baptême du Christ. Ivoire. Chaire de Maximien.
(D'après Venturi, *loc. cit.*, I, p. 323.)
Le Christ a l'allure d'un jeune héros.



Fig. 21. — Création d'Adam et Ève.
(D'après la Bible de Charles le Chauve. IXe siècle. Ms. lat. I, fo 10v.)
Forme singulière de l'abdomen (multiplication inconsidérée des plans.)

MANUSCRITS

Les manuscrits les plus anciens parlent dans le même sens, et les miniatures dont sont ornés les bibles, évangéliaires, psautiers, etc..., arrivés jusqu'à nous, suivent les mêmes traditions nées de l'hellénisme. Elles conservent les motifs de l'art antique et en particulier la personnification symbolique des fleuves, des montagnes, de la mer ou des vents, du jour ou de la nuit. Les figures nues qui s'y trouvent découlent de la forme grecque souvent au point de la reproduire fort exactement : d'autres fois, au travers de déviations curieuses et singulières, la filiation n'est pas moins aisée à établir.

Un des plus célèbres parmi ces manuscrits est la Genèse conservée à Vienne. Elle nous montre de bien intéressantes figures. C'est d'abord dès la première planche une Ève qu'au premier abord, sous les injures que le temps lui a fait subir, on éprouve quelque difficulté à apprécier comme il convient. Mais en l'examinant avec soin et surtout en extrayant de cet ensemble si altéré, les seuls traits qui fixent sans conteste les contours, il se dégage une figure féminine qui par l'ampleur des formes, et en particulier par le volume des cuisses opposé au peu de largeur des épaules et du

thorax, dans son ensemble se rattache à la belle époque de l'art hellénistique (fig. 22 et 23).

Quelques feuillets plus loin, la source à laquelle puise Rébecca pour abreuver Éliézer est personnifiée, sous la forme la plus classique, par une

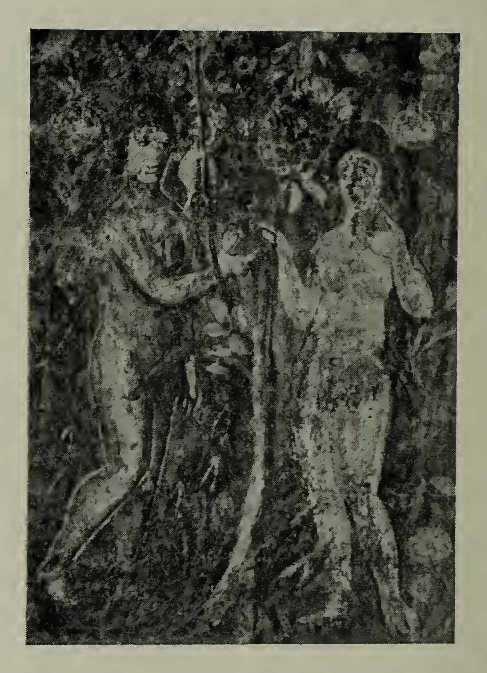


Fig. 22. — Adam et Eve. Genèse de Vienne (détail).
(D'après Die Wiener Genesis herausgegeben von Wilhelm Ritter von Hartel und Franz Wickhoft, Wien, 1895, Pl. 1.)
Forme féminine grecque.

figure féminine mi-nue avec de petits seins hémisphériques, appuyée du bras droit sur une urne (fig. 24).

A côté de ces réminiscences un peu figées de l'art antique, la vie circule intense dans les scènes multiples qui racontent l'Ancien Testament.

Tous ces petits personnages, qu'ils se meuvent ou se tiennent simplement debout, sont pleins de mouvement et leur rythme n'a rien de nouveau,

car il est emprunté à l'art antique (fig. 25). Je n'en prendrai pour preuve que cette forme de marche en flexion si fréquente dans les bas-reliefs et les peintures de vases de la Grèce, marche en flexion fort correcte avec la jambe portée en avant plus ou moins fléchie et le pied resté en arrière n'appuyant plus sur le sol que par la pointe. Mais où l'imitation devient flagrante, c'est lorsqu'elle s'étend jusqu'à cette erreur fréquente qui consiste à tourner la pointe du pied qui est en arrière trop en dehors ou même manifestement en arrière (fig. 25) (à comparer avec les figures 524 à 526 du volume précédent) et ces remarques s'appliquent aux figures des autres miniatures de la même époque ou d'époques postérieures et jusqu'aux grands personnages des mosaïques des basiliques, car cette double figuration de la marche — marche en flexion correcte et même marche défectueuse, passa de l'art païen dans l'art chrétien des diverses époques.



Fig. 23. — Dessin d'après la figure d'Ève (fig. 22).

Quant aux formes du nu des miniatures de cette première époque, elles se rattachent à celles des figures de l'art grec longuement décrites dans le volume précédent, reproduites avec plus ou moins d'habileté. La partie antérieure du torse présente l'aspect si caractéristique que lui donne le modelé des muscles droits de l'abdomen qui fut la grande découverte de l'art grec et resta ignoré de l'Orient, de l'Égypte aussi bien que de l'Assyrie.

Un détail doit être signalé, c'est l'existence, au niveau de l'épigastre, d'une petite saillie nettement circonscrite et rattachée à la région sternale. Cette saillie répond à une forme anatomique, très vraie, l'appendice xyphoïde, mais que les Grecs n'ont jamais figurée avec cette brutalité. Elle résulte d'une interprétation outrée du petit espace triangulaire limité, sur le torse grec, par le sternum en haut et, en bas des deux côtés, le petit bord courbe du premier plan musculaire des grands droits.

Mais cette forme des muscles de l'art grec ne fut pas toujours intelligemment copiée et l'on peut relever une curieuse interprétation.

L'on sait que la première intersection aponévrotique des muscles grands droits (Voy : Vol. I, p. 128. Planches 43 et 44.) limite en bas un premier plan musculaire large et assez étroit, raison d'une forme anatomique qui, tout



Fig. 24. — Eliezer et Rebecca.
(D'après von Hartel und Franz Wickhoff, *loc. cit.* Pl. XIII.)
Personnification des formes grecques.

abdominale qu'elle soit, doit être rattachée à la région sous-mammaire (partie interne) faisant partie de la poitrine.

Or, ce premier plan musculaire a été réduit et déformé par le copiste chrétien au point d'exagérer son annexion à la région pectorale et d'en faire comme un redoublement du sillon pectoral qui limite en bas la poitrine. Ne pourrait-on voir là sinon une copie exacte, du moins l'influence de l'art hellénistique dont nous avons relevé les tendances à l'exagération et au

dédoublement de certaines formes? C'est ce que nous observons sur les figures de plusieurs manuscrits comme la topographie chrétienne de Cosmas Indicopleutès (sixième siècle) et le fameux psautier de Paris (fig. 26 personnage de Cosmas et fig. 27 allégorie de la montagne, psautier de Paris).



Fig. 25. — Jacob conduit les siens et lutte avec l'Ange.
(D'après von Hartel und Franz Wickhoff, *loc. cit.* Pl. XXII.)
Formes des mouvements empruntées à l'art grec.

Ce dernier manuscrit attribué au neuvième ou dixième siècle est généralement considéré comme se rattachant à un prototype du cinquième ou du sixième.

Il en est de même des Homélies de saint Grégoire de Nazianze qui nous offrent un grand nombre d'exemples de cette même forme précisée au point de devenir un attribut obligé du nu masculin figuré dans ce manuscrit. J'ai réuni les croquis des quelques figures les mieux conservées (fig. 28). J'y joins

FIG. 26. — LE DÉMON (DÉTAIL).

(D'après *Le Miniature della topografia cristiana di Cosma indicopleute. Codice Vaticano greco* 669, Milano, MDCCCCVIII.

Dédoublement du sillon sous-mammaire.



FIG. 27. — DAVID CHANTANT.

(D'après OMONT, *Fac-similé des plus anciens Ms de la Bibliothèque nationale, Paris, 1902*, Psautier, Pl. I.)

Sur le personnage allégorique de la Montagne dans le coin droit le dédoublement du sillon mammaire est manifeste.

deux reproductions photographiques, l'une d'Adam (fig. 29), l'autre de Job (fig. 30).

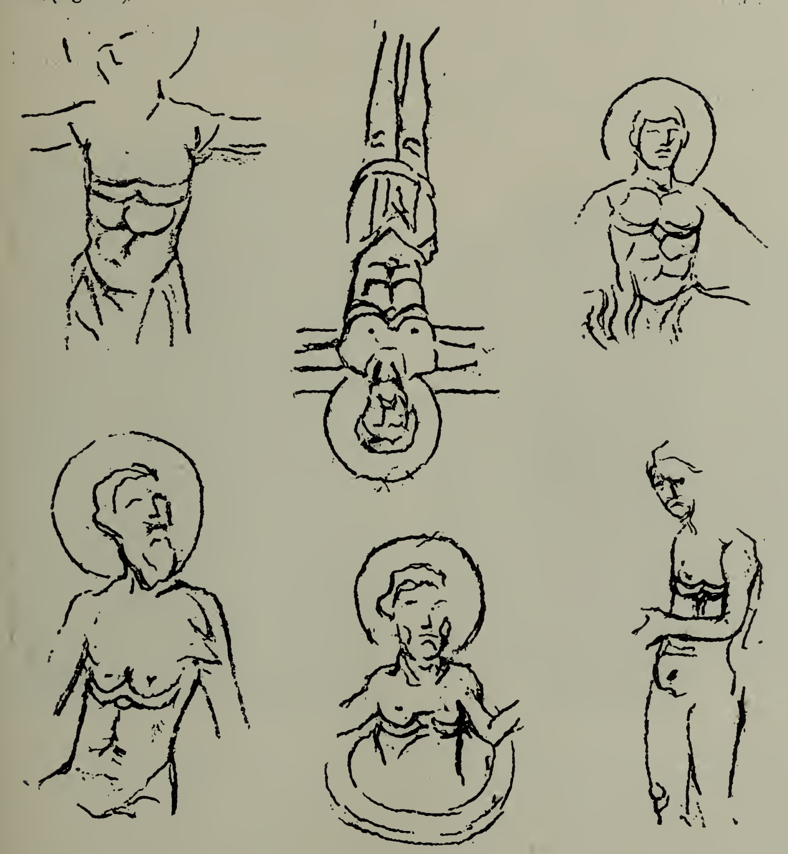


Fig. 28. — Quelques croquis d'après les homélies de saint Grégoire de Nazianze. Ms. grec 510.
(D'après Omont, *loc. cit.*)
Plusieurs exemples de dédoublement du sillon pectoral.

Je n'ai pas résisté au plaisir de reproduire ici le torse charmant de la personnification de la mer Rouge (fig. 31) dans la miniature consacrée à la miraculeuse traversée des Hébreux et à l'engloutissement des Égyptiens.

Cette miniature d'ailleurs très détériorée ne laisse apparaître que des détails épars. L'armée égyptienne, le pharaon lui-même, ont presque entièrement disparu sous les injures du temps. Seul, dans l'angle inférieur de droite, un petit torse féminin soigneusement modelé apparaît, *rari nantes*... rare et délicat spécimen de l'hellénisme persistant.

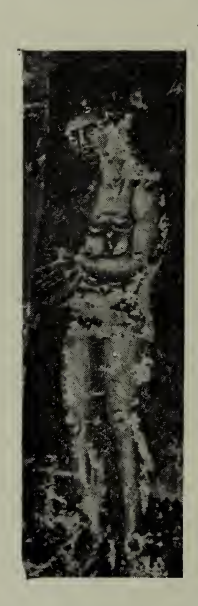


Fig. 29. — Adam et Ève (détail).
Homélies de saint Grégoire de Nazianze,
Ms grec 510, B. N.
(D'après Omont, *loc. cit.* Pl. XXIV.)
Sillon pectoral double.



Fig. 30. — Job sur son fumier (détail).
Homélies de saint Grégoire de Nazianze.
Ms. grec 510.
(D'après Omont, *loc. cit.* Pl. XXVII.)
Sillon pectoral double.

Plus tard, à l'époque de l'art carolingien, ne pourrait-on trouver dans la forme singulière dont il vient d'être question la raison d'être de certains abdomens vraiment étranges et bien singuliers? L'artiste ayant tracé le second sillon sous-mammaire, s'est laissé entraîner sans motif et sans raison à répéter cette même forme tout le long de l'abdomen jusqu'à l'ombilic, semblant interpréter de cette façon les différents plans musculaires.

Et nous avons ainsi les figurations d'Adam et d'Ève de la Bible de Charles le Chauve.

Dans le même cadre peuvent entrer l'Adam et l'Ève de la Bible d'Alcuin rattachée à la même époque (fig. 32).

Il est évident que ces formes singulières, sortent en somme de la vérité et même de la vraisemblance. Mais si nous les rappelons ici, c'est qu'elles



Fig. 31. — Passage de la mer Rouge.
Détail : Personnification de la mer Rouge.
Homélies de saint Grégoire de Nazianze, Ms. grec 510, B. N.
(D'après Omont, *loc. cit.* Pl. XLII.)
Poitrine selon la formule antique.



Fig. 32. — Adam et Ève.
Bible d'Alcuin, British Museum Londres.
Art carolingien, IXe siècle.
Forme singulière de l'abdomen pouvant être rattachée à la forme grecque.

nous semblent témoigner à leur façon de l'influence de l'hellénisme. Les preuves qu'elles apportent, parce qu'elles sont inconscientes pour ainsi dire et comme aveugles, ne sont peut-être pas à dédaigner.

La morphologie du dos est reproduite plus rarement que celle de la partie antérieure. Dans le passage de la mer Rouge du psautier de la Bibliothèque nationale, la personnification de l'abîme qui se jette à la tête du Pharaon

pour l'entraîner dans le gouffre, a mis l'artiste en présence d'un difficile problème qu'il n'a pu en somme résoudre qu'en partie. Cette figure devait probablement se présenter de trois quart de dos. L'artiste n'a pas su sacrifier entièrement la partie antérieure ainsi que le lui demandait la perspective,



Fig. 33. — Passage de la mer Rouge.
Détail : Personnification de l'abime.
(D'après Omont, *loc. cit.* Pl. IX.)
Erreur manifeste de perspective du torse vu de trois quarts.

de telle sorte qu'il a accolé deux vues du torse que l'œil ne peut apercevoir en même temps et que la forme invraisemblable en est résultée (fig. 33).

Un peu plus loin, dans une autre allégorie qui symbolise le Sinaï, le torse nu du personnage assis sur un rocher est vu à peu près de dos. Toutefois un reste de l'inexpérience du dessin précédent subsiste et le profil de droite laisse trop saillante la région pectorale. Quant aux modelés, ils dénotent une ignorance assez profonde des formes qui n'en laisse pas moins deviner les

principaux groupes musculaires. La plus lourde erreur est d'origine physiologique. Sur le bras droit qui est levé, le mouvement de bascule de l'omoplate n'est pas indiqué. Le sillon qui limite la région en dedans reste à peu près vertical au lieu d'être fortement oblique en bas et en dehors (1) (fig. 34).

Les lois de la perspective n'étaient point connues du dessinateur chrétien.



Fig. 34. — Moïse au Sinaï.
Détail : Allégorie du Sinaï.
(D'après Omont, *loc. cit.* Pl. X.)
Erreur de modelé du dos dans l'élévation du bras.

Nous venons de voir l'étrange figure à laquelle il était arrivé en voulant représenter un personnage nu vu en arrière et de trois quarts (fig. 33). Mais il y a mieux encore. Lorsque le personnage est vu de dos et lève la tête, la face ne se présente pas en raccourci comme l'exigerait la correction du dessin.

(1) D'ailleurs, nous ne voudrions pas trop incriminer le savoir de l'artiste, car nous verrons plus loin que cette même faute a été commise par un peintre illustre de la Renaissance, Signorelli, qui lui, cependant, connaissait l'anatomie.

C'est que l'art chrétien primitif ignore la perspective et, par un artifice d'une naïveté osée, les traits se développent de face sur le masque renversé (fig. 35), comme si le spectateur pouvait voir en même temps deux plans perpendi-

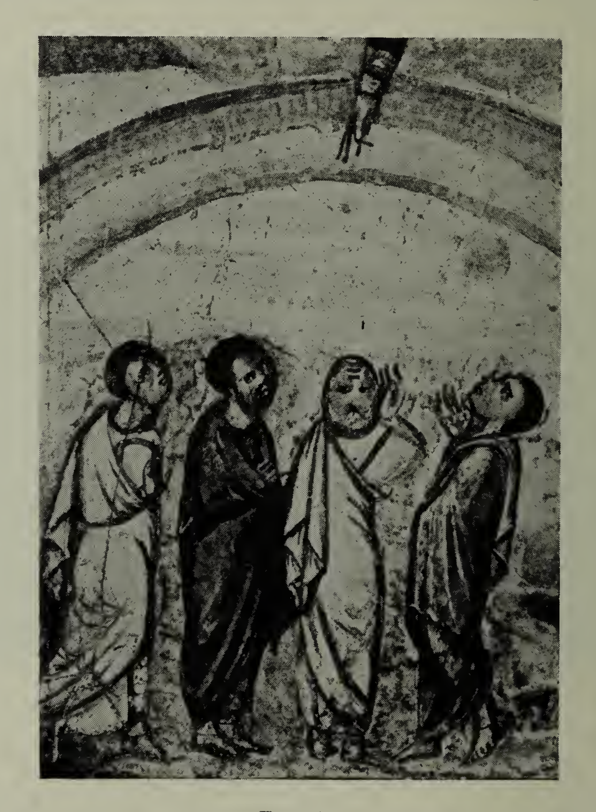


Fig. 35.
Trois personnages dont l'un vu de dos contemple la main de Dieu.
(D'après Wilhelm Ritter von Hortel et Franz Wickhoff, *loc. cit.*)
Étrange erreur de perspective dans le dessin de la tête.

culaires l'un à l'autre, le plan vertical postérieur sur lequel se dessine le dos de la figure et le plan horizontal supérieur où apparaît, sans aucune partie fuyante, le masque de la tête lorsqu'elle regarde en haut. C'est suivant les

mêmes procédés enfantins que nous avons vu plus haut le dessin de la vue postérieure du torse comprendre sur le côté une partie de la face antérieure et que certains arts primitifs, l'art égyptien par exemple, lorsqu'ils représentent une maison, dessinent à la fois, pour n'en rien laisser ignorer, l'intérieur et les différents côtés du dehors.



FIG. 36. — CROQUIS D'APRÈS LES HOMÉLIES DE SAINT GRÉGOIRE DE NAZIANZE.
Samson, Planche XLIX du manuscrit cité.

Le mollet de la jambe gauche se présente correctement; mais à droite il est loin d'être exact, car le modelé des deux faces de la jambe — face interne et face externe — ne doit pas être semblable comme il est représenté ici et en général sur toutes les miniatures de l'époque.



Fig. 37. — Jugement dernier. Mosaïque (détail).
Cathédrale de Torcello.
(Phot. Alinari.)

MOSAÏQUES

Lorsque à la suite de sa reconnaissance officielle par Constantin, le christianisme sortit triomphant des catacombes, il eut besoin, pour abriter les fidèles et servir de siège aux cérémonies du culte, d'édifices nouveaux. Constantin les voulut vastes et somptueusement décorés. Dès le quatrième siècle, un grand nombre de basiliques s'élèvent à Rome, dont les trois plus vastes de la chrétienté, la basilique Constantinienne, la basilique Vaticane, la basilique de Saint-Paul; d'autres se construisent à Byzance devenue Constantinople, en Asie mineure, en Syrie, en Palestine, jusqu'en Gaule.

Aux siècles suivants, le mouvement continue et les célèbres édifices de Ravenne, le baptistère des Orthodoxes (cinquième siècle), Saint-Apollinaire nouveau et Saint-Vital (sixième siècle) marquent l'apogée de l'art nouveau.

Les fresques ne suffisent plus à la décoration de ces nouveaux temples où sont prodigués les matériaux les plus rares et les plus précieux. La mosaïque romaine grise et terne se transforme en quittant le sol pour couvrir avec l'émail d'un revêtement éclatant et somptueux les murs et les coupoles.

La décoration s'inspire de l'art des catacombes. Les motifs d'ornementation païens persistent. Le symbolisme s'affirme triomphant. Et la reproduction des scènes historiques de l'Ancien et du Nouveau Testament, se précise et se complète. Grégoire le Grand n'a-t-il pas dit que les peintures dans les églises doivent remplacer les livres pour les illettrés? Le peuple apprend ainsi

ce qu'il doit savoir de la religion et si les artistes exécutent, c'est le clergé qui commande et définit les sujets à représenter.

Dans cette décoration considérablement étendue, les figures nues ne tiennent guère plus de place que dans les catacombes. Celles qui existent



Fig. 38. — Le Baptême du Christ.
Mosaïque du Baptistère de Ravenne.
(Alinari, phot.)
Formule du nu antique.

suffisent pour montrer qu'elles se rattachent comme les précédentes à la tradition hellénique.

Les mosaïques des premières basiliques chrétiennes de Rome du quatrième siècle ne nous ont offert aucun exemple de nu. Il est vrai que beaucoup de ces mosaïques ont disparu. Une des plus anciennes, Sainte-Constance

(mausolée du Baptistère) a vu sa coupole entièrement détruite. Par un dessin du dix-septième siècle qui en reproduit la décoration, et, par ce qui reste des mosaïques du pourtour, on constate les analogies les plus grandes avec la décoration des catacombes, scènes de vendange, mythe d'Eros et Psyché, colombes groupées au pourtour d'un vase, etc. Une des petites absides latérales montre le Christ entre deux apôtres. Son visage est juvénile, un léger duvet couvre le menton, les longs cheveux d'un blond de miel retombent sur les épaules (1).

Mais au siècle suivant Ravenne nous présente deux exemples de nudité dans la figuration du baptême du Christ de deux baptistères célèbres. Ces baptistères sont rattachés à l'art byzantin, mais il n'y a pas lieu d'établir à ce sujet une distinction entre les deux formes de l'art chrétien, entre l'Orient et l'Occident, car il est certain qu'à cette époque Rome n'aurait pas conçu le nu autrement. Ces deux grandes compositions, dans un cadre circulaire, occupent le centre de la coupole, pendant qu'à l'entour la théorie des apôtres forme une zone pleine de mouvement. L'ordonnance est la même au baptistère des Orthodoxes et à celui de Sainte-Marie in Cosmedin, mais la première (fig. 38), à tous les points de vue, est bien supérieure. La scène comprend les personnages habituels : au milieu le Christ debout à demi plongé dans les eaux du Jourdain qui laissent paraître par transparence la partie inférieure du corps. D'un côté, monté sur les rochers de la rive, saint Jean verse l'eau lustrale sur la tête de Jésus, de l'autre la personnification du fleuve émerge des eaux. Le Christ fait face au spectateur très légèrement hanché à droite, la jambe gauche étant un peu fléchie. Les deux bras retombent, souples et en demi-pronation naturelle symétriquement de chaque côté du corps. La tête est fine, bien que le nez droit soit un peu fort. La barbe, en une seule pointe, est frisée et les cheveux longs bouclés retombent sur les épaules.

On a comparé cette figure, à cause de l'attitude générale, aux Apollons archaïques de l'art grec. Mais l'assimilation est assez lointaine, les anciens couroi ont, ainsi que nous l'avons vu au volume précédent, une roideur de tout le corps et des formes frustes bien éloignées de ce que nous observons ici. En effet, le torse de ce Christ est soigneusement et habilement modelé. Ses formes se rattachent au type grec par le plein-cintre thoracique se terminant en bas à droite par une saillie qui rappelle l'aileron des grandes

(1) Muntz. Notes sur les mosaïques chrétiennes d'Italie. *(Revue archéologique,* 1875),

époques et par les plans des muscles droits de l'abdomen dessinés sans brutalité. Il s'en éloigne toutefois par la chute des épaules et l'étroitesse du bassin. Néanmoins, l'influence d'un modèle grec est indiscutable. Mais



Fig. 39. — Le Baptême du Christ.
Église de Sainte-Marie in Cosmedin, Ravenne. Ve siècle.
(Alinari, phot.)
Formule du nu antique.

il faut le chercher à une époque plus avancée et plutôt aux temps de la décadence qu'à la période de l'archaïsme.

A Sainte-Marie in Cosmedin, le dessin est beaucoup plus incorrect (fig. 39). Mais la composition, dans son ensemble, a de sérieuses qualités. Les personnages remplissent mieux le champ réservé à la scène et la figure du Christ, sur qui doit se concentrer l'attention, occupe juste le milieu. Le Jourdain,

sous la forme d'un vieillard à longue barbe et à longs cheveux blancs, assis au bord du fleuve, les jambes voilées d'une draperie, fait heureusement équilibre à saint Jean-Baptiste dont la tête aux longs cheveux plats et à la barbe fournie est d'un réalisme que n'a pas le saint Jean des Orthodoxes d'un type un peu affadi avec la barbe plus courte et les longs cheveux frisés. Quant au Christ, malgré ses traits un peu grossiers, il a la figure d'une grande jeunesse. Il est sans barbe avec de longs cheveux ondulés retombant sur les épaules. Il a le nez droit, de grands yeux et la bouche est d'un joli dessin. Par contre, son corps est d'un modelé rond et sans accent. Toutefois on ne peut nier que le volume du bassin et des cuisses n'accentue, par le caractère un peu efféminé qui en résulte, le caractère de jeunesse de toute la figure.

En résumé, à Sainte-Marie in Cosmedin, comme aux Orthodoxes, l'influence héllénique est hors de conteste non seulement par la présence des figures allégoriques mais aussi par les modelés que révèle l'étude du nu.

L'art chrétien jusqu'au dixième siècle, quelle que soit la variété de ses manifestations, ne connaît d'autres formes de la figure humaine que celles qui lui viennent de la Grèce. Il n'en est plus de même dans la suite, et l'art byzantin, ainsi que nous l'allons voir, ajoute aux réminiscences helléniques des traits empruntés à l'Orient qui persisteront jusqu'au seuil de la Renaissance.



Fig. 40. — Orante d'un arcosolium du cimetière de Saint-Callixte (deuxième moitié du IIIe siècle.)
(D'après Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V. p. 19.)



Fig. 41. — Cathédrale de Monreale. Série de médaillons d'anges, au-dessus des scènes de la Tentation.
(Phot. Alinari.)

ART BYZANTIN

Né aux rives du Bosphore, sur les confins de l'Orient et de l'Occident, l'art byzantin subit la triple influence de la Grèce, de Rome et de l'Asie. Et de ces éléments divers, le goût hellénique, la raison romaine et le luxe asiatique, le christianisme compose un tout d'une originalité nouvelle faite de mesure, de puissance et de somptuosité.

Ainsi s'explique la complexité de cet art que nous ne pouvons suivre dans ses détails et dont nous nous contenterons d'esquisser les grands caractères.

L'architecture emprunte à Rome et à Ninive la technique des voûtes hardies et des coupoles gigantesques dont sont composées les églises.

Leurs vastes parois intérieures n'en restent pas nues et l'appareillage de briques qui les forme est entièrement recouvert de mosaiques d'émail aux couleurs éclatantes où dominent l'azur, la pourpre et l'or.

Mais la sculpture condamnée avec le monde païen n'y a pas sa place. L'art par excellence de la forme, la statuaire, est proscrite. La figure humaine est bien tolérée en peinture mais la plastique n'a plus pour la représenter que des formules empruntées aux arts qui ont précédé, formules lentement élaborées et réduites bientôt à une seule sorte de schéma rigide et dominateur.

Ainsi réduit dans ses moyens d'expression, l'art auquel la ronde-bosse était interdite n'en sut pas moins répondre à ce que les grands dirigeants de la chrétienté attendaient de lui, l'enseignement par l'image. L'histoire du christianisme, Ancien et Nouveau Testament, décora de scènes variées et choisies les parvis des nouvelles basiliques ou les pages intimes des missels qui devinrent ainsi, pour l'édification et l'instruction des fidèles, la plus

41

riche illustration de l'histoire religieuse. Toute l'iconographie chrétienne vient de là.

Après le nu simplifié, réduit à une manière d'abstraction, c'est la draperie antique dont les plis multipliés et rigides sont étroitements appliqués sur ce nu plus ou moins hypothétique habillant le Christ, les apôtres, la Vierge, les prophètes, tous les personnages de l'Écriture et jusqu'aux anges. Les profanes, empereurs, impératrices et courtisans, sont au contraire vêtus de longues robes somptueusement décorées de broderies et de pierres précieuses sous lesquelles le corps disparaît entièrement.

C'est ainsi que l'art byzantin, avec un dessin imparfait, sans perspective ni raccourci, n'en sut pas moins, en des scènes très vivantes, admirablement exprimer ce qu'il raconte. Les fidèles comprennent ce langage qui ne vise point à les charmer mais à les instruire. A côté de l'histoire, le symbolisme et la liturgie ont leur part. Les anges, par exemple, vêtus de dalmatiques blanches, s'empressent pour célébrer les rites sacrés, etc.

Mais comment croire que la foule assemblée sous ces voûtes grandioses, tout en s'instruisant, demeurait insensible à l'éclat de ces scènes peintes en mosaïques dont la multiplicité constituait la plus merveilleuse décoration ?

Le fait saillant déjà signalé, mais sur lequel il importe de revenir ici, c'est le caractère cosmopolite de l'art chrétien, partout semblable à lui-même, en Orient comme en Occident. C'est ainsi que, dans les mosaïques qui restent des basiliques romaines, l'Orient se décèle aisément. A Sainte-Pudentienne (fin du quatrième siècle), par exemple, le Christ est assis sur un trône étincelant de pierreries d'un luxe tout oriental et la grande croix qui domine la scène toute constellée de gemmes est la reproduction de celle que Constantin fit élever sur le Golgotha ; à Sainte-Marie-Majeure (432-440), la Vierge porte le costume éclatant d'une impératrice (1) ; et à Ravenne, le bon Pasteur de Galla Placidia (vers 440) n'est plus l'humble berger des catacombes, mais un souverain vêtu de la tunique d'or et du manteau de pourpre et dont la houlette crucifère ressemble à un sceptre. » Et il n'y avait certainement pas plus de différence entre les monuments romains et ceux de Constantinople, qu'entre ces derniers et ceux des autres grandes villes d'Orient, comme Jérusalem, Ephèse ou Alexandrie.

Au quatrième et au cinquième siècle, avant et pendant le règne de Cons-

(1) Bréhier, *l'Art byzantin*, p. 28,

tantin, ce même art règne partout aussi bien à Rome qu'à Constantinople et dans les grandes villes de l'empire, si bien qu'à cette époque il est difficile de délimiter ce qu'on a appelé l'art chrétien romain par opposition à l'art byzantin.

A l'époque de Justinien (527-565), l'art byzantin, dans tous les domaines, sous l'impulsion de ce monarque, prit un développement considérable et entra dans un véritable âge d'or, qui se manifeste à Sainte-Sophie de Constantinople, le monument le plus grandiose de l'art byzantin, et rayonna en Asie Mineure, en Syrie et jusqu'en Égypte. Il faut y rattacher également les édifices religieux qui s'élèvent aux cinquième et sixième siècles, en Occident, à Ravenne : mausolée de Galla Placidia, baptistère des Orthodoxes, puis Saint-Vital, Saint-Apollinaire nouveau et à Rome Saint-Cosme et Saint-Damien, etc.

Enfin l'art en Occident, aux septième et huitième siècles, entre en décadence pour, après le réveil de l'art carolingien au neuvième siècle, disparaître.

Par contre, c'est le moment où s'affirme en Orient, après la crise suscitée par les Iconoclastes (728-842), une renaissance de l'art byzantin aux dixième, onzième et douzième siècles qui se manifeste sur tous les points de l'Empire, en Grèce (Daphni, onzième siècle), à Venise (Saint-Marc, onzième siècle), à Kiew (Sainte Sophie, dixième siècle), en Sicile (la Martorana, 1143), Cefalû (1148), la Palatine (1154-1166), Monréale (1174-1189). Le douzième siècle marque l'apogée de ce second âge d'or. Les couvents du Mont-Athos l'abritent au treizième siècle, fixé pour toujours en des formules qui ne changeront plus.

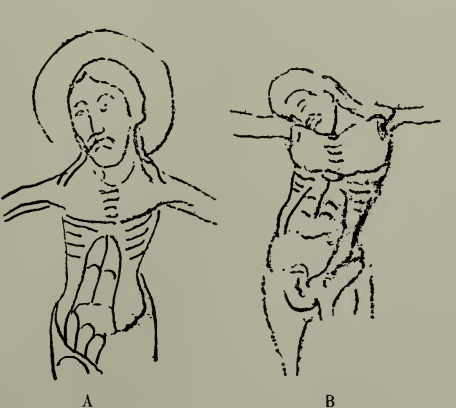


FIG. 42. — DEUX EXEMPLES DE CRUCIFIX PEINTS DU XIIe ET DU XIIIe SIÈCLE.

(D'après VENTURI, *H^re de l'art italien.*) A, Lucca galleria; B, Fabriano Museo, Fresque. *(Phot. Gargiolli.)*



FIG. 43. — EXÉCUTION D'UN MARTYR.
(D'après le *Ménologue de Basile II*. Cod. Vaticano greco 1613. Torino MDCCCCVII, p. 24.)

CONSTITUTION DU « NU » BYZANTIN

Lorsque l'artiste chrétien avait à exécuter une figure nue, jamais, est-il besoin de le dire, il ne songea à recourir à la nature. Les pères des premiers siècles, qui avaient condamné avec tant de véhémence les statues de marbre des dieux et des déesses antiques, pouvaient-ils tolérer la vue de la nudité contemporaine même dans un but sacré, d'autant plus que l'art était alors presque exclusivement entre les mains des moines ? Les anciens Grecs apprirent leur métier d'artiste dans les gymnases où les athlètes entièrement nus les initiaient aux formes du corps humain et aux mouvements les plus variés. De nos jours, privés des enseignements du gymnase, l'artiste a recours à une science spéciale fondée sur l'anatomie et aidée du « modèle d'atelier ». Mais ce dernier, pour faire son entrée dans les arts, dut même attendre jusqu'à une époque assez avancée de la Renaissance.

A aucun moment, l'art chrétien ne put user de cette ressource, la copie

d'après nature. Il dut donc se contenter à ce sujet de l'imitation des arts qui l'avaient précédé et d'où il tirait des renseignements se traduisant fatalement en formules.

Tant que, par l'intermédiaire de l'hellénisme des grandes villes d'Asie méditerranéennes, l'art antique lui insuffla le goût de la réalité et l'amour de la nature, il réalisa quelques imitations intéressantes, et c'est ce que nous avons vu jusqu'ici dans les différentes formes d'art que nous avons étudiées, peintures des catacombes, miniatures des manuscrits, reliefs des sarcophages ou des plaques d'ivoire.

Mais, à un moment donné, sous l'influence de l'Orient, il s'opéra une sorte de révolution dans la formule du corps humain où ce qu'elle pouvait encore renfermer de réalité et de naturel tend à disparaître pour faire place à une sorte de schéma rigide et compassé en même temps qu'il s'y ajouta des formes abstraites venues du plus lointain Orient. Il nous semble voir dans les pages d'un manuscrit célèbre du onzième siècle, le Ménologue de Basile II, les marques de cette évolution et comme la naissance d'une nouvelle formule.

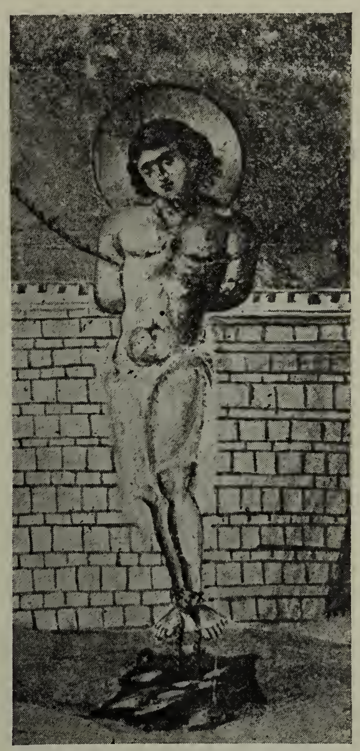


Fig. 44. — Martyr suspendu au-dessus d'un brasier.

Détail de la figure 43.

D'après le *Ménologue de Basile II,* Cod. Vaticano greco 1613. Torino MDCCCCVII, p. 24.)

Modelé du torse un peu incertain mais se rattachant encore à la formule antique.

Dans les miniatures qui illustrent le volume et dont beaucoup représentent les supplices des martyrs, de nombreux torses sont nus. Sur un certain nombre, le modelé des côtes et des muscles grands droits de l'abdomen est traité de façon un peu indécise. On dirait que l'auteur, encore attaché à la formule hellénique, ainsi qu'on le voit, par exemple, sur le baptême du Christ (p. 37)

ou sur le martyr, page 45 (fig. 44) cherche à s'en dégager pour atteindre à quelque chose de plus net et de plus définitif. Et l'on constate alors sur beaucoup d'autres torses une délimitation du ventre incisive et brutale qui



Fig. 45. — Martyrs suspendus par les mains.
(D'après le *Ménologue de Basile II*, p. 138.)
Délimitation brutale de l'abdomen et sa division en deux parties au niveau de l'ombilic.

finit par ressembler à une pièce d'armure, à une manière de bouclier arrondi par en bas, au sommet plus ou moins aigu, marqué à son centre de la dépression ombilicale (fig. 45). Puis les subdivisions du ventre ainsi délimité ne sont pas moins accentuées, mais il y a des hésitations sur leur nombre. La

plus fréquente divise simplement le ventre en deux parties, elle passe par l'ombilic et elle est souvent la seule (fig. 45). D'autres fois une autre division apparaît au-dessus et réalise la forme à six compartiments (fig. 46), empruntée, dit avec raison M. Millet, à la mosaïque romaine (fig. 47).



Fig. 46. — Deux martyrs suspendus par les pieds.
(D'après le *Ménologue de Basile II*, p. 157.)
Délimitation brutale du ventre. — Division tripartite.

Jusqu'ici la nouvelle formule, que nous appellerons byzantine, ne diffère de la formule hellénique que par l'accentuation des limites et des subdivisions de l'abdomen qui ne s'en rattache pas moins à l'art gréco-romain. Mais voici qu'un nouvel élément intervient. Il se place dans la moitié supé-

rieure du torse au niveau du thorax. On remarque entre les deux pectoraux un certain nombre de traits horizontaux qui occupent la région sternale et ne la dépassent guère. Leur nombre varie entre trois et cinq. De plus la région sous-mammaire est parcourue dans toute sa hauteur par des lignes courbes concentriques dont la signification est évidente et qui représentent les côtes (fig. 48). Mais d'où viennent les petites lignes horizontales de la région sternale? L'artiste byzantin ne les a pas copiées dans l'art grec où elles n'existent pas, de même d'ailleurs que les côtes toujours masquées sur le torse grec, comme dans la nature, par des modelés musculaires qui bouleversent les formes osseuses de la région.

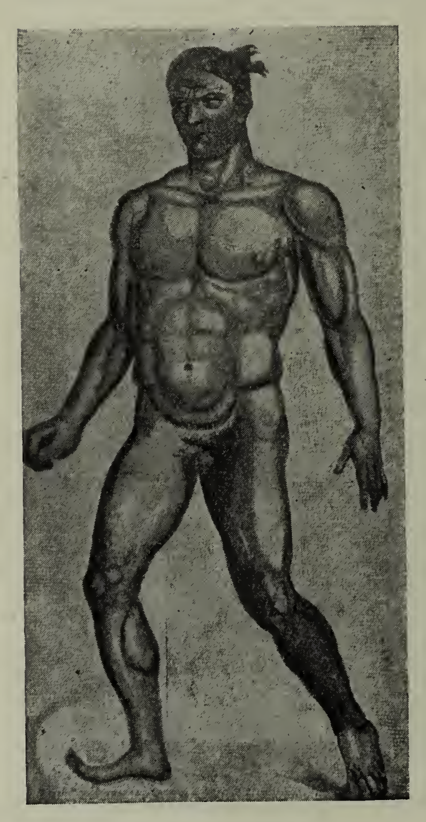


Fig. 47. — Athlète.
Mosaïque des Thermes de Caracalla.
Musée de Latran, Rome.
(Alinari, phot.)
Modelé gréco-romain de l'abdomen devant avoir servi de modèle à la division de l'abdomen sur les figures précédentes.

Ces formes nouvelles presque toujours associées, lignes sternales, brutale accentuation des côtes, l'artiste byzantin qui n'a pu les emprunter à l'art grec, ne les a pas davantage prises dans la nature. Elles lui viennent de modèles d'un art ayant existé antérieurement.

Si l'on veut bien se reporter au vol. IV de cet ouvrage et au chapitre consacré à l'art assyrien, on verra comment s'est constitué dans cet art le dessin du torse. Il consiste essentiellement dans le dessin des côtes sous-mammaires et sous-scapulaires (à la face postérieure) et dans des lignes sternales plus ou moins ondulées. J'ai montré comment l'artiste assyrien avait puisé ces

formes dans son propre fonds (fig. 326, vol. IV). Il convient d'y ajouter l'accentuation sous forme d'une petite boule de l'extrémité interne de



Fig. 48. — Martyr suspendu par les pieds.
(D'après le *Ménologue de Basile II*, p. 296.)
Division de l'abdomen comme aux figures précédentes. En plus, côtes mammaires, raies sternales et languette xyphoïdienne.

la clavicule que nous retrouvons également dans la formule byzantine.

En somme, ce sont là des formes que l'Assyrie n'a empruntées à per-

sonne — si ce n'est, sur certains points, à la Chaldée — qu'elle a créés, les puisant dans une singulière interprétation de la nature.

L'artiste chrétien, par contre, qui se les est appropriées, l'a fait sans discernement et il les a copiées sans se rendre compte de la réalité à laquelle elles pouvaient correspondre; d'où l'accentuation schématique et parfois incorrecte de ces formes qui les éloigne encore du détail naturel qu'elles tendaient à représenter. C'est ainsi que les lignes sternales en nombre irrégulier sont ou trop courtes ou trop longues, que les côtes sous-mammaires exagèrent leur courbe et leur nombre et que la petite boule qui figure la tête claviculaire se trouve reportée trop en dehors parfois jusqu'au sommet de l'épaule, Il faut ajouter, au bas du sternum, le dessin très apparent de l'appendice xyphoïde.

Si l'on voulait étendre les affinités qui existent entre l'art assyrien et la forme byzantine, on pourrait relever, sur cette dernière, la brutale accentuation des formes musculaires cernées comme par le profond sillon familier à l'art assyrien dans ses grands bas-reliefs et cela non seulement aux formes abdominales ou thoraciques, mais aussi le long des membres où certaines saillies musculaires sont traitées de la même façon, par exemple au membre supérieur le long supinateur et à la jambe les muscles du mollet, dont le relief inconsidéré se voit aussi bien en dehors qu'en dedans où il devrait seulement exister.

Comment s'est affirmée cette action de l'Assyrie sur l'art chrétien, par quelles voies, et dans quels lieux, dans quels centres, le contact s'est-il établi? Peut-être dans les monastères des confins de la Mésopotamie, peut-être plus loin encore. Il ne nous appartient pas de le rechercher. Mais aujourd'hui que l'archéologie tend à reporter dans un Orient toujours plus lointain les origines de l'art chrétien, aujourd'hui que M. Strzygowski les déplace jusque dans les vallées du Tigre et de l'Euphrate, jusque dans la Mésopotamie septentrionale, jusque dans l'Arménie et dans l'Iran, notre hypothèse n'offre rien d'invraisemblable ni d'imprévu.

Ainsi se confirmerait la double action sur l'art chrétien de l'hellénisme et de l'Orient. Ainsi cette double influence se résumerait-elle dans la figure humaine, ce microscome de la cosmogonie du moyen âge (1), l'abdomen

(1) Voyez une miniature de l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg, reproduite par Male, *l'Art religieux du douzième siècle,* page 317.

venant de la Grèce et le thorax de l'Orient. C'est ainsi que se trouva créée cette formule qu'on peut appeler *byzantine* du nom de l'art qui la vit naître ou, si l'on veut rappeler ses origines, *gréco-assyrienne*. Cette singulière formule eut un succès considérable, elle traversa tout l'art byzantin, qui la transmit à l'art roman et les œuvres de la première Renaissance en héritèrent.

Nous allons suivre son évolution dans les diverses formes de l'art :

Peintures, miniatures, fresques, mosaïques et sculptures : bas-reliefs, rondes-bosses, ivoires.



Fig. 49. — Torses de deux rois assyriens empruntés a un bas-relief du Musée Britannique représentant une scène mythologique.



Fig. 50. — Baptême du Christ.
Tétraévangile. Bibliothèque nationale, Paris. Manuscrits grecs, 54.

MINIATURES

A côté du Ménologue de Basile, on peut citer d'autres miniatures de la même époque où la même formule se retrouve. Elle n'est pas toujours aussi complète que nous la montre par exemple la fig. 48 reproduite plus haut. On comprendra que l'artiste, suivant son goût, pouvait ne s'en approprier qu'une partie. C'est ainsi que dans les Homélies de la Vierge de la Bibliothèque vaticane, on voit, sur une miniature représentant la descente aux limbes, plusieurs groupes de petites figures entièrement nues, sur lesquelles le ventre nettement cerné n'est divisé qu'en deux parties par un trait horizontal passant par l'ombilic. Il n'y a pas de lignes sternales, mais sur d'autres les côtes sous-mammaires sont indiquées.

Il est curieux de constater que si, à partir du onzième siècle, la formule gréco-assyrienne est fréquente, mais non toujours complète, on ne la voit jamais, du moins à notre connaissance, au cours des siècles antérieurs.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler du manuscrit de Paris n° 510 des *Homélies* de Grégoire de Nazianze, qui nous a montré sous la forme hellénistique des nus fort curieux très éloignés de la formule que nous étudions

ici. C'est pour cette raison que bien qu'attribués au dixième siècle, nous avons cru devoir les rattacher à un prototype du cinquième ou sixième siècle, époque à laquelle la formule hellénistique était seule en honneur. Mais les



FIG. 51. — BAPTÊME DU CHRIST (DÉTAIL).
Miniature du *Manuscrit syriaque* 355, f° 2v, Bibliothèque nationale.
Formule gréco-assyrienne du torse.

œuvres de cet illustre Père de l'Église eurent un succès considérable et l'on en fit au dixième siècle un grand nombre de copies. Ces doubles ne sont naturellement pas tous de la même main et n'ont pas la même valeur. Saint Grégoire de Nazianze vivait au quatrième siècle (329-389). Il n'est pas

surprenant de voir dans des copies de ses œuvres datées du dixième ou onzième siècle, la formule née vers cette dernière époque.

Or, sur un autre manuscrit également à la Bibliothèque nationale, n° 533, on peut constater, d'après la reproduction qu'en donne M. Millet, que la formule du nu s'éloigne de la tradition hellénique et revêt le type byzantin (1). Bien que d'une allure générale souple qui trahit l'influence hellénique, la figure d'un Christ dans les eaux du Jourdain porte assez nettement accentuées les subdivisions abdominales, les côtes sous-mammaires et les côtes sternales, ces dernières plus confuses. Toutefois, si nous remontons aux sources, la miniature originale porte au travers du corps les lignes bleues de l'eau que l'appareil photographique a négligées et qui enlèvent à la précision des formes sur lesquelles nous insistons.



Fig. 52. — Baptême du Christ (détail).

Tétraévangile de la Bibliothèque nationale, Ms. gr. 54.

Formule gréco-assyrienne du torse très complète.

Il n'en est pas de même et le moindre doute ne saurait exister à cet égard sur une autre miniature à peu près de la même époque ou un peu postérieure (vers 1200). Il s'agit d'un baptême du Christ d'un très curieux manuscrit syriaque de la Bibliothèque nationale exécuté à Métilène, aujourd'hui Malatia en Arménie, non loin de l'Euphrate (2).

La figure du Christ dans le Jourdain a une roideur qui n'a rien de la grâce hellénistique (fig. 51). Elle est mal équilibrée et tombe en arrière.

(1) Millet, *Rech. Icon. év.*, fig. 129.

(2) Ce manuscrit n'est pas daté, mais je dois à mon excellent confrère M. l'abbé Chabot, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, de le pouvoir attribuer à cette époque avec une approximation suffisante.

Les injures du temps ont fait disparaître presque entièrement la tête mais le torse est assez bien conservé et l'on peut constater, malgré l'inhabileté d'un dessin sans proportions, les divisions de l'abdomen, les côtes sous-



FIG. 53. — CRUCIFIXION.
(D'après un *Manuscrit de Limoges,* XIIe ou XIIIe siècle. Ms lat. 11550, f° 6.)
Formule gréco-assyrienne du torse incomplète.

mammaires et les lignes sternales, le tout tracé avec une précision qui ne laisse place à aucune incertitude.

Aux siècles suivants, cette formule se précise encore, témoin cette minia-

ture du Tétraévangile de la Bibliothèque nationale gr. 54, sur laquelle un Christ au baptême réalise un véritable type de la formule byzantine dans sa plus complète expression (fig. 52) reproduite par Millet, *loc. cit.*, fig. 149.

Mais à côté de ces précisions on trouve des variantes et des types fort incomplets. C'est ainsi que, sur l'Évangéliaire d'Iviron (Mont-Athos, douzième siècle), une Crucifixion sur laquelle les corps du Christ et des deux larrons n'ont que des traces indécises de la forme byzantine, pendant qu'à la même époque un Christ au baptême (1) de l'*Hortus deliciarium* la reproduit dans son entier. Sur un Christ dans un manuscrit de Limoges (fig. 53), les côtes sous-mammaires sont fortement marquées, mais les lignes horizontales du sternum sont remplacées par un seul trait vertical et l'abdomen est seulement sillonné de quelques plis horizontaux.

De ce Christ on peut rapprocher celui de la planche 87 de la *New Palæographical Society*, série II, d'après un manuscrit n° 157 *(Corpus Christi College)* datant de 1130. Cette miniature de l'école anglaise nous montre une curieuse stylisation de la formule gréco-assyrienne avec les côtes sous-mammaires bien indiquées mais les lignes droites sternales sont remplacées par de petites courbes ne dépassant pas la région sternale et le ventre est sillonné de trois lignes courbes sus-ombilicales dans la région que délimite latéralement l'angle xiphoïdien très aigu.

Le même recueil, pl. 140, donne un Christ en croix du psautier de la reine Mélanzine de la même époque sur lequel, à côté des côtes sous-mammaires, l'abdomen est marqué de divisions un peu fantaisistes mais plus proches de la forme byzantine.

Le Christ du manuscrit de saint Louis au Musée Condé à Chantilly montre les lignes horizontales du sternum bien précises et nombreuses (fig. 54).

Mais les côtes sous-mammaires n'existent pas et le ventre offre un mélange fort curieux de formes musculaires et de plis cutanés. Il est vrai que nous sommes au treizième siècle, au temps de Villard de Honnecourt dont nous verrons plus loin (p. 161) les singuliers et intéressants dessins qui n'offrent plus trace de la formule byzantine et dont les formes abdominales se rapprochent de celle que nous montre le manuscrit du Musée Condé.

(1) Reproduit par Wilpert.



Fig. 54. — Le Jugement dernier.

Miniature du Psautier d'Ingeburge de Danemark dit aussi de saint Louis (folio 33, recto). Musée Condé, Chantilly, Ms 1696. XIIIe siècle.

(Phot. Giraudon.)

Formule gréco-assyrienne du torse très complète sur les différents personnages.

Une Bible moralisée du treizième siècle, dont trois fragments distincts étaient conservés à Oxford, à Paris et à Londres, vient d'être reproduite *in extenso*. Elle est ornée d'une quantité considérable de petites miniatures fort curieuses. Les petits personnages à grosse tête sont pleins de mouvement et d'expression. Les traits sont individuels et parfois caricaturaux. Les draperies ont le caractère byzantin et le nu lui-même provient de la formule ainsi qu'en témoignent le dessin du mollet et les détails intérieurs des torses (Christ, Adam et Ève, démons) qui, bien que très pâles, accusent nettement les lignes sternales, les côtes et les divisions de l'abdomen.



FIG. 55. — CATHÉDRALE DE CHARTRES. CRUCIFIXION, VERRIÈRE DE LA FAÇADE.

(D'apres Et. HOUVET, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Pl. 62.)

Les lignes sternales sont moins nettement indiquées sur notre reproduction que sur l'original. Sur un autre vitrail de la même cathédrale figurant le Baptême, ces mêmes lignes sternales sont encore plus accentuées et plus régulières mais les côtes sous-mammaires ne sont pas indiquées. (Voy. MALE, *l'Art religieux au douzième siècle*, fig. 98.)

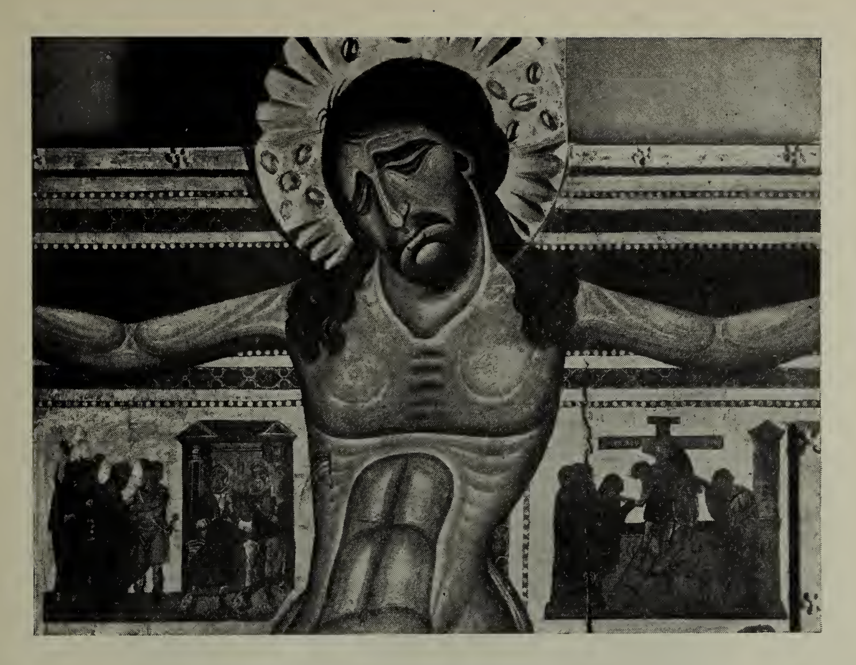


Fig. 56. — Christ en croix (détail).
XIIe siècle. *Florence, Galerie antique et moderne.*
(Phot. Brogi.)
Formule gréco-assyrienne parfaitement exprimée.

PEINTURES, FRESQUES ET TABLEAUX

L'examen des peintures, fresques et tableaux, donne les mêmes résultats. Il suffit d'en montrer quelques exemples.

Dans la nef de Tokale, une fresque de Gracanica (neuvième siècle, reproduite au trait dans l'ouvrage de M. Millet, *Recherches sur l'Icon. Évang.*, fig 171), une figure du Christ au baptême reproduit trait pour trait la formule byzantine.

C'est encore sur une fresque représentant le Christ au baptême (Elmalé-Kilissé) que la même formule est reproduite à la même époque.

Une fresque du douzième siècle de la cathédrale d'Aquiléia en Italie (fig 57) représente la crucifixion et sur le Christ on peut constater bien accentuées

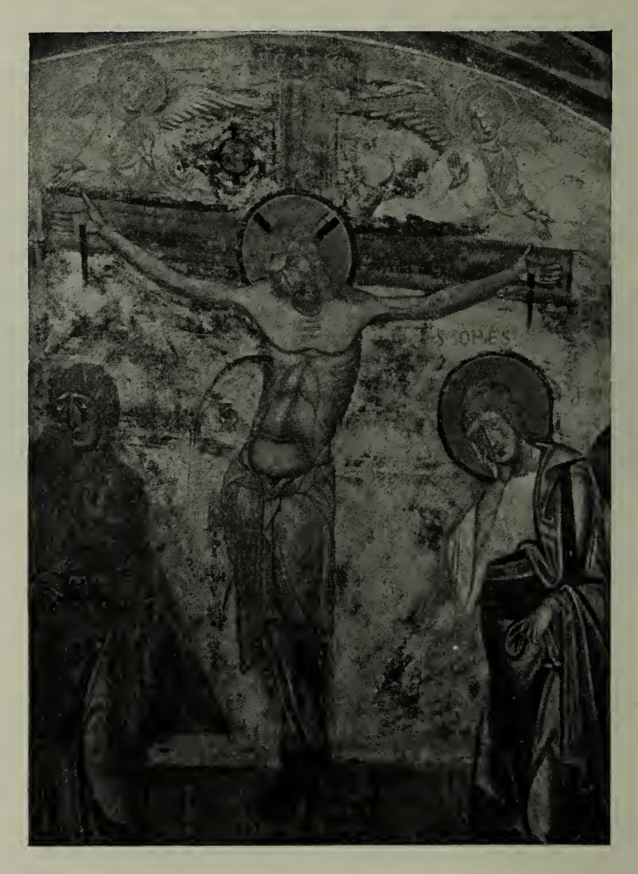


Fig. 57. — Crucifixion (détail).
Fresque du XIIe siècle dans la cathédrale d'Aquileia.
(Alinari, phot.)
Type complet de la formule gréco-assyrienne.

les côtes sous-mammaires, les lignes sternales et les compartiments du ventre qui constituent comme le trépied de la formule. J'ajouterai que

les épaules montrent dans le dessin des deltoïdes une grosse incorrection déjà signalée par M. Millet et que l'on retrouve sur les mosaïques à Saint-Marc et à Daphni.



Fig. 58. — Crucifix (détail).
Giotto, *Église d'Ognissanti, Florence.*
(Alinari, phot.)
Formule gréco-assyrienne complète mais atténuée dans son rendu.

Nous voyons à la même époque sur un vitrail de la cathédrale de Chartres (fig. 55) un Christ crucifié qui présente les principaux caractères de la formule que nous étudions en ce moment. Les lignes sternales sont particu-

lièrement accentuées. Un bon nombre de Crucifix peints du douzième et du treizième siècle se rattachent tous à cette même formule plus ou moins complète. M. Venturi, dans son consciencieux ouvrage (1), en a signalé une trentaine d'exemples parmi lesquels plus de la moitié sont d'une éton-

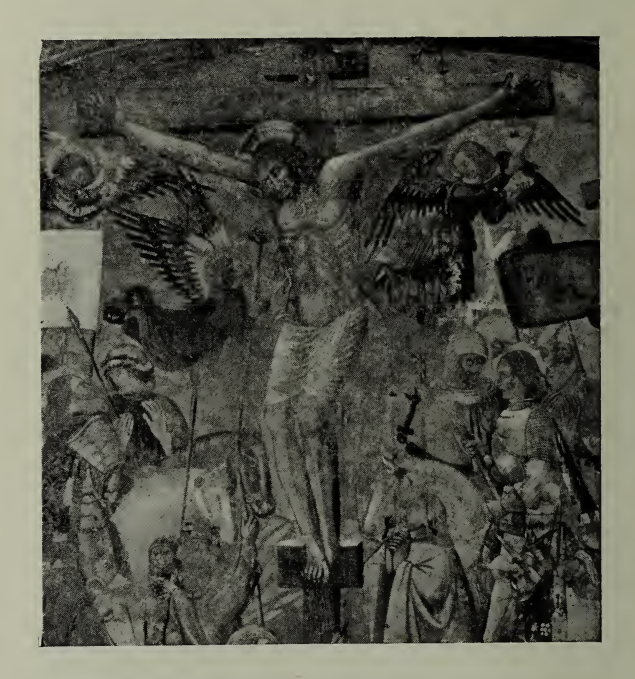


Fig. 59. — Crucifixion (détail).
Église de Saint-François, Toscanella. Fresque de Giov. Ant. Deiparapane di Norcia, XVe siècle.
(Alinari, phot.)
Formule gréco-assyrienne.

nante précision. On peut citer particulièrement le Christ de la Galerie de Lucques (fig. 42 A), celui du Musée de Fabriano (fig. 42 B), de la Galerie des Offices à Florence (fig 56), de l'église Saint-François à Arezzo. Deux Crucifix de Giotto à Florence, l'un à Sainte-Marie Nouvelle, l'autre à Saint-

(1) Venturi, *la Peinture ital.*, V, fig. 245 et 246.

Félix, sont certainement dessinés suivant la même formule, mais tous les traits. sont adoucis, et les deltoïdes sont corrects (fig. 58). Par contre, sur un torse du Christ au Jugement dernier.dans une fresque de l'église de Sainte-



Fig. 60. — Mise en croix (détail).
Fresque de la Peribleptos à Mistra, XIVe siècle.
(D'après Millet, *les Monuments byzantins de Mistra,* Pl. 123.)
Formule gréco-assyrienne.

Marie-Majeure à Toscanella, école de Giotto, les traits de la formule sont tous brutalement marqués (fig. 61) Dans une autre église de la même ville, une fresque de Giov. Ant. Deiparapane di Norcia consacrée au Crucifiement montre, sur les torses des suppliciés, l'épanouissement pour ainsi

dire de la forme tyrannique (fig.59) c'est que, aux quatorzième et quinzième siècles, la fresque n'a pas renouvelé cette formule qui persiste entière. Et l'on en peut citer de nombreux exemples en Orient, à la Péribleptos de Mistra sur une Mise en croix, une Descente de croix (fig. 60), un Baptême, à Lavra, sur une Mise au tombeau à Dionysio, sur une mise au tombeau également et aussi sur un baptême, etc.

Enfin cette pratique du dessin des lignes sternales et des côtes sous-mammaires a même été employée au quinzième siècle pour représenter la mort des danses macabres, ainsi qu'on le voit dans l'église de Kermaria-Nisquit (Côtes-du-Nord). Les mêmes formes sont données en Italie au torse de la mort chevauchant des cadavres dans un Triomphe de la Mort de la fin du quatorzième siècle, à Subiaco.



Fig. 61. — Le Jugement dernier (détail).
Fresque de l'Église de Sainte-Marie-Majeure, à Toscanella. École de Giotto.
(Giraudon, phot.)
Formule gréco-assyrienne très nette.



Fig. 62. — Mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne (Rome).
(Phot. Alinari.)

MOSAÏQUES

La mosaïque d'émail aux éclatantes couleurs est la véritable conquête de l'art byzantin et il a su en jouer magnifiquement pour couvrir les surfaces immenses mais sans moulures et sans reliefs de ses basiliques à coupoles.

Par la nécessité d'accentuer les lignes du dessin, non seulement dans les contours mais aussi dans les modelés intérieurs, le mosaïste, ainsi que nous le verrons plus tard l'émailleur, a donné aux traits en quoi se résume la formule, une accentuation qui la fait se préciser en définitif accent.

Les mosaïques du onzième siècle sont représentées par quatre ensembles imposants que la Grèce et la Russie nous ont conservés : Sainte-Sophie de

Kiev, la Néa Moni de Chios, Saint-Luc en Phocide et Daphni près d'Athènes (1).

Cette dernière église s'impose à notre attention. En plus des qualités de ses mosaïques qui, par « leur élégance, le caractère du dessin, l'harmonie et la richesse des couleurs, enfin l'originalité des compositions en font un des chefs-d'œuvre de l'art byzantin» (2), elle nous montre, mises en bonne place au milieu de la décoration générale liturgique et évangélique, plusieurs scènes où le nu domine.

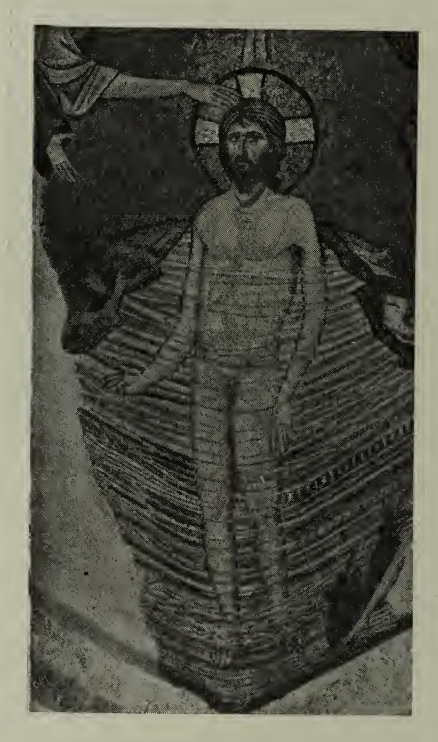


Fig. 63. — Baptême du Christ.
Mosaïque du XIe siècle. Église de Daphni.
(Alinari, phot.)
Figure dont l'ensemble rappelle la formule grecque mais dont les détails sont visiblementi inspirés de la formule gréco-assyrienne.

C'est d'abord le baptême du Christ (fig. 63). Dans un galbe général inspiré de l'hellénisme, le personnage du Christ élégant et harmonieux laisse voir, discrètement indiqués, les principaux traits du type gréco-assyrien : raies sternales, dessin calligraphique des divisions de l'abdomen.

Ce dernier type est nettement formulé dans deux autres compositions importantes pour lesquelles le mosaïste avait choisi deux plans symétriques, bien en vue qui saisissent l'attention des fidèles lorsque ayant pénétré dans l'église, ils s'avancent vers le sanctuaire. Ces deux scènes sont la Crucifixion et les Limbes.

Sur l'une, le corps du divin crucifié porte très accentuées les raies sternales et les divisions de l'abdomen (fig. 64). En outre M. Millet signale avec raison sur cette figure le mauvais dessin du deltoïde dont la saillie s'étend

(1) Millet, *l'Art byzantin,* p. 191.
(2) Millet, *loc. cit.,* p. 195

en une courbe uniforme de la base du cou au point d'attache du muscle à l'humérus. Si l'on veut bien se souvenir du dessin du torse par l'art assy-

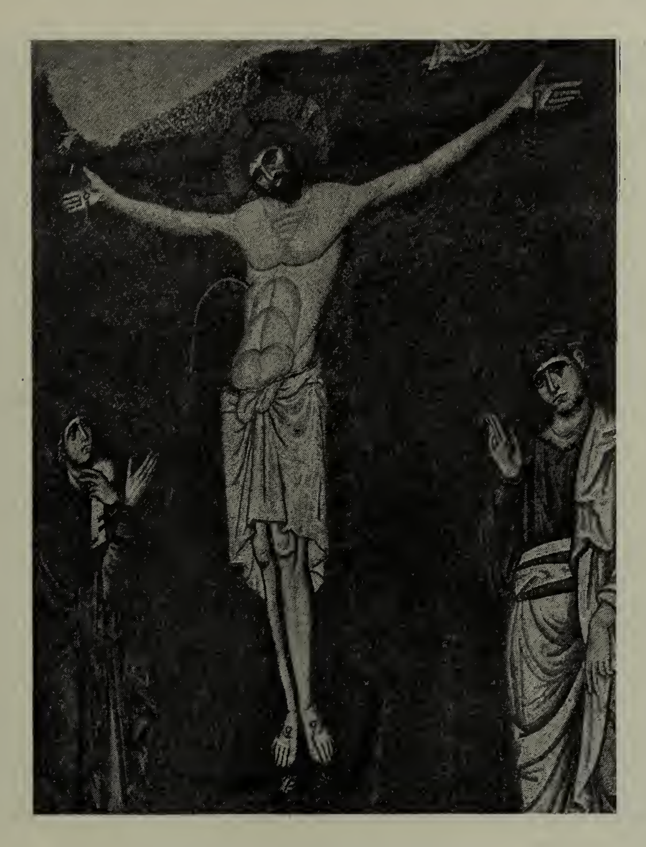


FIG. 64. — CRUCIFIXION (DÉTAIL).
Mosaïque du XIe siècle. Église de Daphni.
(Alinari, phot.)
Formule gréco-assyrienne (moins les côtes sous-mammaires). Mauvais dessin de l'épaule.

rien (1) qui rentre l'épaule dans la partie supérieure de la poitrine, con-

(1) Tome IV, p. 327.

fondant en une même masse le deltoïde et le grand pectoral, on trouvera peut-être dans cette erreur manifeste de dessin un rapproche-



Fig. 65. — Crucifixion (détail).
Mosaïque du Baptistère. Basilique de Saint-Marc, Venise.
(Alinari, phot.)
Formule gréco-assyrienne (moins les côtes sous-mammaires).

ment de plus à établir entre l'art byzantin et sa lointaine inspiratrice, l'Assyrie.

Dans la seconde scène, les Limbes, c'est sur le corps du démon foulé aux

pieds par le Christ que la nouvelle formule se plie aux exigences d'un type gras et puissant qui semble emprunté au répertoire de l'art hellénistique pour représenter Neptune. A la fin du onzième siècle, et au douzième la mosaïque byzantine s'est répandue en Italie en y apportant ses types qui ne nous apprendront rien de nouveau.

Saint-Marc ne nous retiendra pas avec plusieurs Crucifixions (fig. 65) et un Baptême du Christ. Il en sera de même du dôme de Torcello où l'on peut signaler, dans la grande scène du Jugement dernier, plusieurs figures entièrement nues où, au milieu des pires incorrections de dessin, s'esquissent quelques-uns des traits abdominaux de la formule.

Les mosaïques siciliennes furent exécutées par les ordres des princes normands au cours du douzième siècle, la Martorana en 1143, la cathédrale de Cefalù en 1148, la Palatine la même année, et l'église de Monréale en 1174.

Les mosaïques de toutes ces églises forment l'ensemble le plus riche et le plus abondant avec des accents particuliers à chacune d'elles.

« La Palatine, dit M. Millet, avec son plafond arabe est un bijou charmant; mais les mosaïques de Cefalù... sont les plus pures d'exécution et les moins restaurées... Monréale offre une iconographie très abondante mais la sécheresse du style, comme la froideur de la décoration, déçoit le voyageur que la Palatine a charmé (1). »



FIG. 66. — SAINT NESTOR.
Mosaïque de la cathédrale de Cefalù, XIIe siècle.
(Alinari, phot.)
Armure byzantine reproduisant les formes byzantines du torse.

Je relèverai en passant le dessin des armures des saints guerriers, en particulier saint Nestor (fig. 66). Ces armures calquées sur le nu reproduisent très exactement les formes du type gréco-assyrien alors adopté et il est curieux de les comparer aux armures romaines qui sont calquées sur le torse grec. Les oppositions entre ces deux armures sont comme le

(1) MILLET, *loc. cit.*, p. 199.

résumé schématique des deux formes du nu adoptées par Rome et par Byzance. A la coupole de la Palatine un Christ très émacié exhibe les formes de son torse, conformes au canon d'usage, mais Monréale est, à notre point de vue, le plus fertile champ d'observations à cause de l'abon-

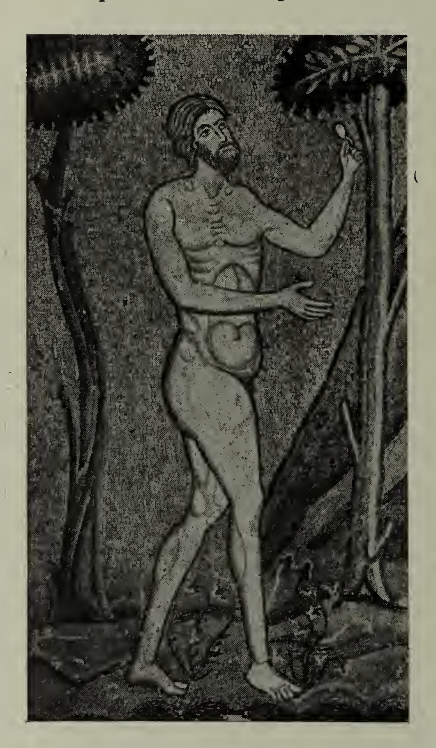


Fig. 67. — Adam.
Mosaïque de la cathédrale de Monréale, XIIe siècle.
(Alinari, phot.)
Formule gréco-assyrienne complète.



Fig. 68. — Guérison d'un hydropique. (détail).
Mosaïque de la cathédrale de Monréale, XIIe siècle.
(Alinari, phot.)
Formule gréco-assyrienne.

dance des figures entièrement nues nécessitées par une large illustration des scènes de la création de l'homme et du péché originel.

Le nu byzantin trouve ici son expression la plus complète et la plus vive. Or, si ce nu offre un haut intérêt au point de vue de l'histoire et de la

critique, il faut convenir que l'art lui-même y subit une véritable éclipse (fig. 67, 68, 69).

A voir ces cuisses grosses, ces jambes étriquées, ces pieds courts et patauds, ces mains trop petites ou trop longues, ces poignets étroits, ces hanches effacées ou trop ressorties, ces ventres gros, etc., on est comme désemparé et le contraste éveille dans votre esprit la perfection de la forme grecque. Et à l'intérieur de cette silhouette déplaisante, les modelés nettement circonscrits dessinent une manière de carte de géographie où se reconnaissent tous les éléments de la formule byzantine. C'est d'abord le creux sus-sternal sur les limites duquel devraient se trouver les saillies claviculaires qui, sous la forme de deux petites boules, sont reportées beaucoup trop en dehors, puis la région sternale parcourue de haut en bas par quatre ou cinq lignes transversales et terminée par la languette xyphoïde parfois plus large que longue. Le dessin des côtes sous-mammaires en nombre parfois considérable complète le thorax, et au-dessous, au niveau du flanc, une petite saillie ovale tend à rappeler, mais de bien loin, le magnifique relief que prend cette région dans l'art grec. Enfin le ventre dessine à la manière d'une calligraphie ses subdivisions bien connues. Sur les membres, certains reliefs



FIG. 69. — ÈVE PRÉSENTÉE PAR LE CHRIST.
Mosaïque de la cathédrale de Monréale, XIIe siècle.
(Alinari, phot.)
Formule gréco-assyrienne. — Mamelles tombantes.

sont cernés à la mode assyrienne, à la face externe de la cuisse aux mollets, en dehors aussi bien qu'en dedans, à l'avant-bras, au niveau du long supinateur, aux hanches, etc. La région de la rotule est toujours le siège de



Fig. 70. — Le Péché originel (détail).
Mosaïque de la Chapelle palatine, Palerme, XIIe siècle.
(Alinari, phot.)
Formule gréco-assyrienne chez Adam et Ève.

petites boules superposées. Ces défectuosités du modelé des membres se voient aussi souvent sur les peintures, les miniatures, etc. On a ainsi la preuve que l'artiste byzantin n'a jamais fait de distinction entre la face interne et

la face externe de la jambe, bien qu'il ait su placer correctement les pieds. Mais sous ces imperfections on relève toutefois quelques traits qui témoignent chez l'artiste d'un juste esprit d'observation. A ce propos, le personnage de l'hydropique guéri vaut d'être cité. Il s'avance, le ventre en avant, dans une attitude pleine de naturel et, comme il arrive souvent dans ce genre de maladie, le haut du torse est voûté. Le ventre, marqué d'une



Fig. 71. — Création d'Ève (détail).
Mosaïque de la cathédrale de Monréale, XIIe siècle.
(Alinari, phot.)
Formule gréco-assyrienne chez Adam. Dessin correct du torse chez Ève.

seule division transverse au-dessus de l'ombilic, montre toute sa moitié inférieure arrondie extraordinairement saillante. Les jambes sont fort maigres, ce qui est de règle dans cette forme d'hydropisie, mais il faut ajouter que cette minceur des jambes est fréquente chez beaucoup d'autres personnages qui ne sont pas des malades.

Quant à Ève, d'un dessin en général disgracieux, elle se distingue parfois d'Adam par des hanches plus ressorties et par une taille plus étroite, mais sa poitrine est pourvue de deux grosses mamelles pendantes terminées en bas par un mamelon saillant (fig. 69).

Quant au reste, les détails de la formule sont les mêmes que chez Adam. Et entre les deux seins pendants, les lignes de la région sternale sont dessinées avec dureté.

C'est au même nu que se rattachent les Adam et Ève figurés aux murs de la chapelle palatine à Palerme (fig. 70), et le saint Paul au baptême dans sa cuve (fig. 75).

Mais au milieu de ces manifestations si contraires et pour ainsi dire hostiles au génie hellénique, il semble que ce dernier, qui avait déjà tant donné à l'art chrétien, ne soit pas encore entièrement oublié et qu'on n'en puisse voir par instants, en un point isolé, comme le réveil inattendu. C'est à Monréale, dans cette longue suite d'Èves d'un modèle si lamentable que le fait surprenant se produit. Il est assez exceptionnel pour que nous nous y arrêtions un instant.

Il s'agit de la création de notre première mère, tirée par le Seigneur du côté d'Adam endormi. Ce dernier, grande figure à la poitrine puissante, mais comme étirée en longueur et sans charpente osseuse, repose mollement sur un tertre, la tête aux yeux clos, au nez droit, reposant penchée sur une main (fig. 71). Le Seigneur en face de lui, assis sur le globe du monde, fait de la droite le geste tout puissant et, les deux bras en avant tendus vers lui, Ève se dégage jusqu'à mi-corps du côté d'Adam qui ne s'aperçoit de rien.

Or, ce torse féminin respire la jeunesse et la santé et si la formule abdominale persiste, constituant une marque d'origine indiscutable, elle s'adoucit au point que ce qui en reste devient comme les accents obligés d'un réalisme imprévu, C'est bien là le bassin aux hanches puissantes d'où doit sortir le genre humain.

Ce type se rattache sans conteste à la forme féminine grecque, non pas à celle de la grande époque mais à celle plus proche de la nature, en un mot plus réaliste, que vit naître l'art hellénistique et dont un remarquable spécimen existe au Musée du Louvre dans un torse de jeune fille reproduit au volume précédent, page 274. Les deux bras portés en avant masquent les seins, mais rien n'apparaît des affreuses mamelles pendantes de tout à l'heure. La partie que le bras rond cache, ne laisse la place qu'à un sein

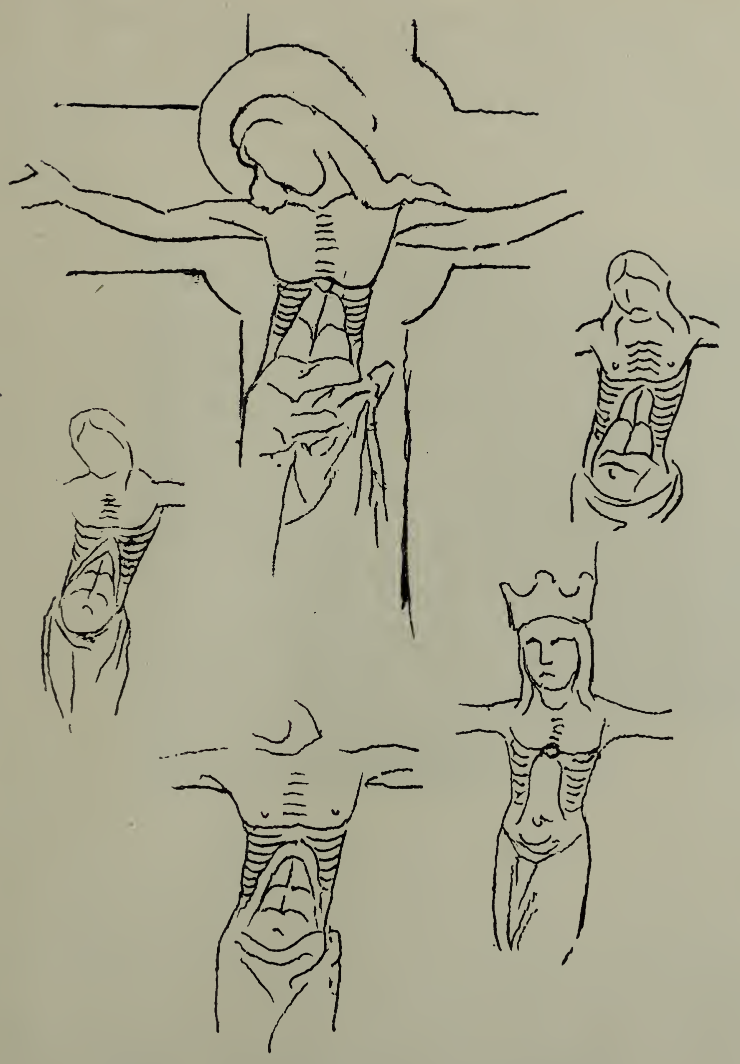


Fig. 72. — Quelques esquisses de torses byzantins.
D'après des crucifix en émail du Musée du Louvre.
Quelques exemples variés de la formule gréco-assyrienne.

hémisphérique de volume modéré et que nous nous plaisons à concevoir pour compléter un ensemble déjà très remarquable.

Ce qu'il y a de plus étonnant ici, c'est que le trait qui réalise cette forme imprévue ne saurait être le résultat d'une verve heureuse et d'un hasard opportun, comme il peut arriver dans la peinture à fresque. Le trait de la mosaïque, résultat de la minutieuse réunion d'un nombre considérable

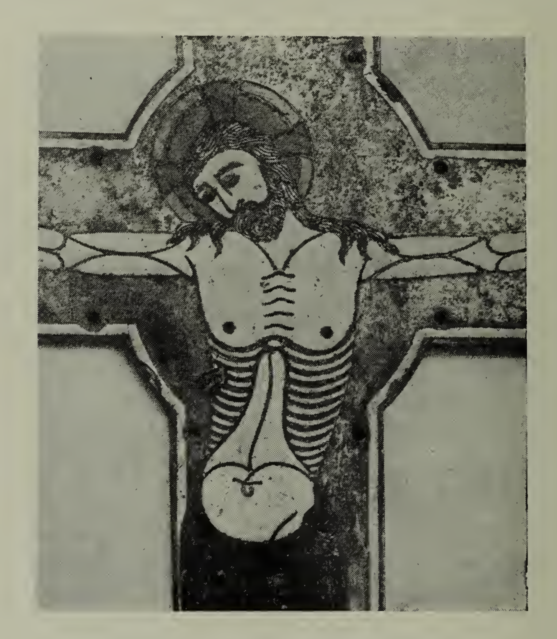


Fig. 73. — Crucifix en émail (détail).
Commencement XIIIe siècle, Musée de Cluny.
(Phot. Giraudon.)
Formule gréco-assyrienne.

de petits cubes patiemment alignés ne peut être que le fruit d'une idée mûrement voulue et délibérément mise en pratique.

Les autres figures nues de Monréale, Christ au Baptême, Christ crucifié, relèvent de la même formule sur laquelle nous n'avons plus à insister. Il n'est pas jusqu'aux diables qui, tout noirs qu'ils soient, ne laissent paraître le même dessin.

Mais d'autres documents bien curieux à ce même point de vue sont une série de crucifix en émaux cloisonnés de Limoges, des douzième et treizième siècles, conservés au Musée du Louvre. La technique même de l'émail cloisonné oblige l'artiste à se servir de la cloison métallique qui retient la matière vitrifiable pour assurer les traits du dessin et jusqu'à l'indication des modelés intérieurs. C'est ainsi que sur ces crucifix, la région sternale est parcourue transversalement par une succession de petites lignes ondulées qui rappelle de très près le dessin de la même région dans l'art assyrien. Quant aux côtes sous-mammaires et surtout au dessin des divisions de l'abdomen, c'est la reproduction complète de ce que nous venons de voir dans les peintures et les mosaïques (fig. 72). Dans le dessin de ces crucifix, il existe quelques variétés. Les formes constantes sont les lignes sternales et les côtes sous-mammaires mais le sternum peut être rayé de diverses façons. Tantôt ce sont de petites lignes courtes et fort nombreuses, tantôt des lignes ondulées au nombre de trois ou quatre seulement et qui empiètent sur les régions pectorales. Le dessin de la languette xyphoïde n'est pas constant mais il est parfois fort net (fig. 73). Quant à l'abdomen, il est quelquefois entouré d'une zone qui rappelle celle qui se voit aux dessins de Villard de Honnecourt (treizième siècle) et aux miniatures du manuscrit d'Ingeburge (quatorzième siècle). On voit également au Musée du Louvre, sur un Christ en croix avec la couronne royale (émail de Limoges; début du treizième siècle), le dessin fort net des lignes sternales et des côtes sous-



Fig. 74. — Coffret contenant les reliques de saint Ranieri.
(Limoges, XIIIe siècle). *Sacristie de la cathédrale de Pise.*
(Phot. Alinari.)
Formule gréco-assyrienne complète.

mammaires. Mais l'abdomen est lisse et ne porte aucune trace des subdivisions des muscles droits. Par contre, sur un autre Christ de même provenance qui se trouve aujourd'hui à la sacristie de la cathédrale de Pise, la formule est absolument complète : raies sternales, côtes sous-mammaires, compartiments de l'abdomen (fig. 74).

Ces deux derniers documents, bien qu'appartenant à des objets ornés d'émaux limousins, portent des crucifiés en cuivre complètement en relief. Ils forment la transition qui nous conduit à l'étude de la sculpture.



Fig. 75. — Baptême de saint Paul.
Mosaïque du XIIe siècle. Chapelle palatine, Palerme.
(Alinari, phot.)
Formule gréco-assyrienne.

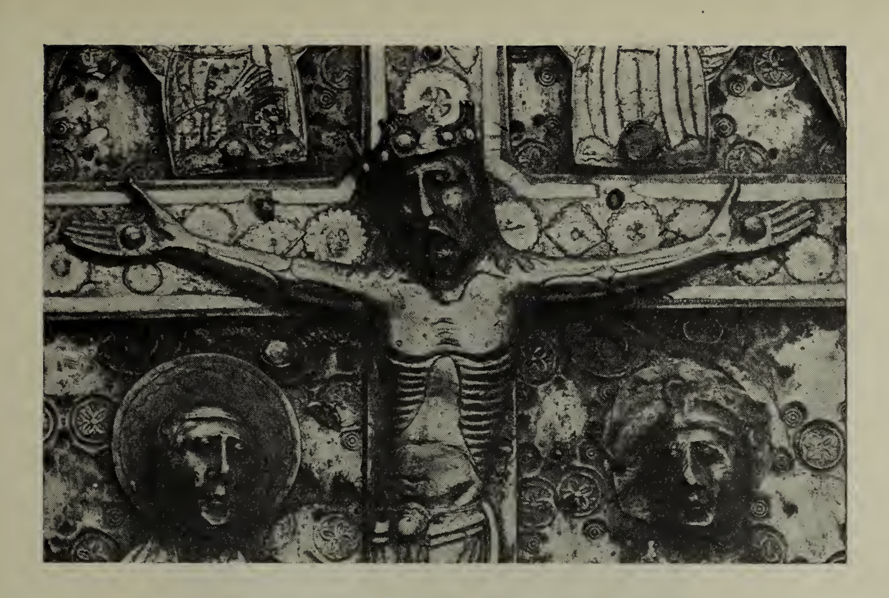


FIG. 76. — CHRIST CRUCIFIÉ (DÉTAIL).
Tablette d'autel. Figures en relief. Limoges, XIIe siècle, Musée de Cluny.
(Phot. Giraudon.)
Formule gréco-assyrienne.

SCULPTURE, IVOIRES, STATUES

La sculpture, symbole de l'art païen, fut condamnée par le christianisme et partagea le sort des dieux et des déesses à jamais proscrits et voués à la destruction. Toutefois elle fut en partie sauvée par les reliefs des sarcophages que nous avons étudiés plus haut et surtout par les ivoires historiés dont l'usage fut très répandu.

Les ivoires dont il a été parlé au chapitre précédent ne nous ont montré qu'un type de nu relevant de l'hellénisme. Mais comme les miniatures, les peintures et les mosaïques, les ivoires, à partir du neuvième siècle, montrent le type gréco-assyrien.

Une couverture d'Évangéliaire (1) du neuvième siècle est curieuse à cet égard (fig. 77).

Au centre un grand Christ est attaché à la croix avec l'accompagnement obligé des figures accessoires. Le thorax très long porte dans sa moitié inférieure un nombre de côtes qui, dans certains cas, devient encore plus

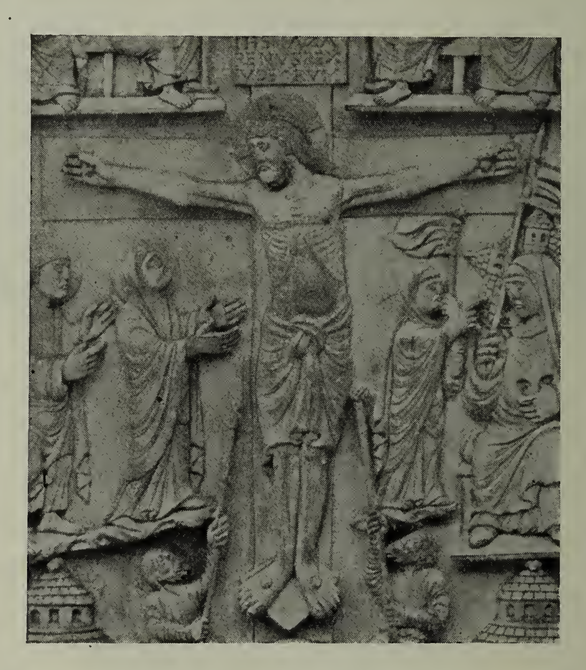


Fig. 77. — Crucifixion (détail).
Ivoire. Couverture du Ms. lat. 9383 de la Bibliothèque nationale.
(Giraudon, phot.)
Formule byzantine.

considérable. Le sternum est marqué de sillons transversaux, mais le ventre, très rétréci par en haut à cause de l'angle xiphoïdien aigu et très fermé, ne porte aucune trace des plans musculaires des grands droits et par ce dernier point la formule est ici incomplète.

(1) Conservée à la Bibliothèque nationale.



Fig. 78. — La Crucifixion.
Xe ou XIe siècle. *Ivoire byzantin de la collection de M. Schlumberger.*
(D'après *l'Épopée byzantine,* de Schlumberger. T. III, p. 81.)
Formule gréco-assyrienne complète.

Il n'en est pas de même d'un fragment d'ivoire byzantin appartenant à M. Schlumberger (1), et datant du dixième ou onzième siècle (fig, 78). Le

(1) *L'Épopée byzantine,* vol. III, p. 81.

torse d'un Christ crucifié qui y est sculpté reproduit le type le plus complet de la formule ; non seulement les raies sternales et les côtes sous-mammaires y sont bien indiquées mais les plans musculaires y apparaissent nettement avec



FIG. 79. — ICONE RUSSE (DÉTAIL).
attribuée au XIIe siècle.
(Appartenant à M. Guignebault.)
Véritable schéma de la formule gréco-assyrienne avec variante abdominale.

plus de vérité, même sur les peintures. Il semble que cette sculpture prépare les voies à l'art roman dont le nu présentera les mêmes caractères. (fig. 81).

Une icone russe que nous a fait connaître M. Guignebault (1) est

(1) Nous remercions M. Guignebault d'avoir bien voulu nous autoriser à la reproduire (fig. 79).

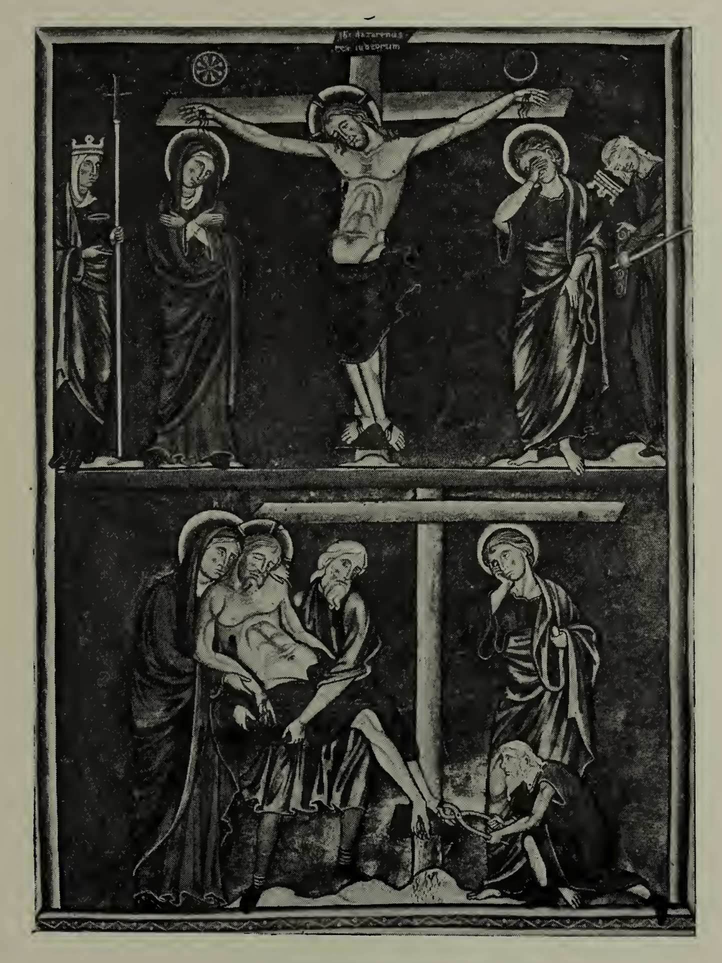


Fig. 80. — Crucifixion et descente de croix.
Miniature du Psautier de saint Louis (XIII[e] siècle). Musée de Condé à Chantilly. (Phot. Giraudon.)
Formule gréco-assyrienne variante abdominale.

un document populaire qui montre bien la vogue dont jouit la formule. En effet le torse du Christ crucifié résume avec brutalité les lignes sternales et

les côtes sous-mammaires. Par contre les plans musculaires de l'abdomen n'existent pas et sont remplacés par un double trait qui marque les contours en suivant l'échancrure thoracique. Nous avons déjà vu cette forme singulière aux miniatures du manuscrit d'Ingeburge (fig. 80) et sur certains Christs du Musée du Louvre. Nous la verrons également au milieu du treizième siècle sur les dessins de Villard de Honnecourt.

On attribue cette icone au douzième siècle. Toutefois la forme de l'abdomen tendrait à lui assigner une date un peu postérieure.



Fig. 81. — Christ en métal.
XIIIe siècle. *Collection Hayford-Peirce.*
(Phot. Giraudon.)
Résumé frappant de la formule gréco-assyrienne adoptée par l'art roman.



Fig. 82. — Communion des Apôtres (détail).
Mosaïques du sanctuaire de Sainte-Sophie de Kiev.
(D'après A. Michel, *Histoire de l'art,* I, Pl. II.)

TÊTE ET MEMBRES

Jusqu'ici nous ne nous sommes guère occupé que des formes du torse, centre et clé de voûte de la figure humaine. Essayons de compléter en quelques mots ce que nous avons déjà dit *passim* de la tête et des membres.

Même sur les figures les plus négligées et les plus incorrectes de l'art byzantin, les têtes sont toujours traitées avec soin et suivant un idéal élevé. Elles sont tracées d'après une formule invariable qui fait qu'elles ne se présentent presque jamais de face, encore moins de profil, mais le plus souvent de trois quarts, quelle que soit l'orientation donnée au reste de la figure. C'est là une des caractéristiques les plus singulières propres à la formule byzantine ; quant aux traits de la face, ils répondent à deux types principaux bien définis.

Au cinquième siècle, à Ravenne, par exemple, les têtes sont vues de face, les yeux grands ouverts regardent droit devant eux, les lèvres sont bien dessinées, le nez est droit et fort, les traits en général sont larges et puissants. C'est en somme un rappel du type grec.

Plus tard, au onzième siècle, à Daphni par exemple, les traits s'affinent. Le nez est busqué, les regards sont obliques, les yeux s'étirent et s'allongent

transversalement. La face, ainsi que je l'ai dit plus haut, est presque toujours de trois quarts. Le premier type a plus de calme et de grandeur, il est souvent attribué au Sauveur ; le second a plus de finesse, mais l'un et l'autre sont traités avec un soin et une régularité qui les anoblit. Il n'y a rien ici qui rappelle le profil aigu de la période archaïque grecque.

M. Millet, qui a bien étudié toutes ces questions, pense avec M. Kondakov et M. Bertaux que les traits du second type que nous venons de signaler doivent être des traits de race pris aux Orientaux, Arméniens et Persans, qui, de la peinture d'histoire des palais impériaux, ont passé dans l'iconographie religieuse. Il ajoute que cette tendance au portrait n'a fait que s'étendre et se confirmer et ainsi s'explique, après les portraits de Ravenne et les mosaïques de Saint-Luc où sont représentés les ascètes contemporains, « la magnifique personnalité de certaines figures » exécutées à Daphni. Les membres s'allongent, généralement émaciés, avec toutefois des indications de modelés musculaires nettement cernés comme nous avons déjà eu l'occasion de le relever. Ces formes musculaires brutales s'observent aussi bien sur les peintures des manuscrits que sur les mosaïques des grandes basiliques. Au membre supérieur, elles s'adressent au deltoïde, au biceps et au long supinateur. Au membre inférieur c'est surtout les muscles du mollet qui sont visés, mais l'on voit aussi à la face externe des cuisses une grosse saillie circonscrite au-dessous de la hanche et qui répond au squelette de la région ou, par son siège précis, à la localisation graisseuse sous-trochantrienne. A propos des muscles du mollet, il nous faut relever la confusion constante déjà signalée que l'artiste byzantin fait entre la face interne et la face externe de la jambe. C'est la face interne avec la grosse saillie du jumeau interne qui est indistinctement reproduite en dehors aussi bien qu'en dedans. Toutefois quelque erroné que soit le dessin des muscles de la jambe, le pied qui lui fait suite n'en est pas moins correctement représenté, ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de le faire observer.

Le genou est traité de singulière façon. Les formes complexes sont schématiquement figurées par des petits ronds, généralement au nombre de quatre symétriquement accolés.

Les extrémités, mains et pieds, sont souvent de longues proportions.

Aux pieds, les orteils plats et allongés parallèlement les uns aux autres vont en diminuant progressivement de longueur à partir du premier qui est généralement le plus long. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'il est dépassé par le second.

La longueur relative des doigts de la main correspond le plus souvent à la formule généralement admise dans l'art, l'annulaire étant plus long que l'index. A ce premier indice de juste observation s'en ajoute un autre qui rompt avec les habitudes des arts anciens de l'Égypte et de l'Asie : les mouvements d'opposition du pouce, bien qu'avec assez de maladresse, sont bien reproduits; c'est entre le pouce et les doigts qu'Adam et Ève saisissent la pomme, de même que c'est à pleine main que sont saisis les objets divers, branches, instruments, glaive, etc.

Pour ce qui est des proportions de l'ensemble de la figure, elles diffèrent suivant les deux types déjà signalés. Dans celui de la première époque elles se rapprochent de celles de l'antique, différentes du type byzantin décrit par Kondakov comme appartenant à la deuxième époque.

« Une taille haute, dit-il, est mal proportionnée ; des bras et des pieds allongés outre mesure, une maigreur massive qui fait ressortir un squelette large et fort, une tête petite montée sur un cou long et maigre » (*Art byzantin,* page 9). Le manuel d'Iconographie chrétienne donné par Didron comme étant en usage dans les ateliers du Mont-Athos signale le canon suivant :

Le corps de l'homme a neuf têtes de haut. La première mesure comprend trois parties égales : le front, le nez, la barbe. Du menton au milieu du corps, trois mesures ; jusqu'au genou, deux autres mesures ; le genou, un nez ; des genoux à l'astragale, deux mesures ; de l'astragale aux talons, un nez ; de là aux ongles, une mesure.



FIG. 83. — SAINT LUC LE GOURNIKIOTE (DÉTAIL).
Mosaïque de Saint-Luc en Phocide (XIe siècle).
(D'après DIEHL, *Manuel de l'art byzantin.*)
Probablement un contemporain de Saint-Nicon de Sparte mort en 998, représenté aussi. On sent le portrait fidèle, ainsi que le fait remarquer M. Brehier, dans ce visage maigre, aux pommettes saillantes, encadré d'une longue barbe noire.



Fig. 84. — Communion des Apôtres.
Mosaïque de Sainte-Sophie de Kiev.
(D'après Diehl, *Manuel de l'art byzantin*, T. II.)

ATTITUDES ET MOUVEMENTS

Les attitudes et les mouvements des grandes figures en mosaïque des basiliques byzantines sont les mêmes que ceux des petits personnages des miniatures des Bibles, Genèses et Psautiers. On peut même constater que sur ces dernières il y a plus de souplesse et de naturel, témoin, par exemple, l'attitude hanchée de saint Mathieu dans l'évangile du Sinaï (fig. 88) et le Christ du même évangile (fig. 89), l'attitude d'Ève de la Genèse de Vienne (fig. 23), celle du Créateur dans les homélies de saint Grégoire de Nazianze, etc...

On pourrait signaler aussi pour leur justesse et leur naturel les grandes figures en mosaïque de la Vierge et de sainte Élisabeth de Parenzo, sans oublier le personnage qui soulève une tenture à la porte d'un petit édifice.

Sous ces traits pleins de naturel nous retrouvons l'influence de l'hellénisme. Mais il n'en est plus de même aux parois des grandes basiliques du onzième et du douzième siècle. Les personnages immobiles, apôtres, saints ou

prophètes, dans des draperies aux plis compliqués et sans raison, se tiennent debout roides et hiératiques, les deux pieds plus ou moins écartés et sans que se trahisse le moindre mouvement du corps. Parfois, par l'écartement des pieds et le dessin d'une jambe en dehors, on perçoit l'intention d'un han-

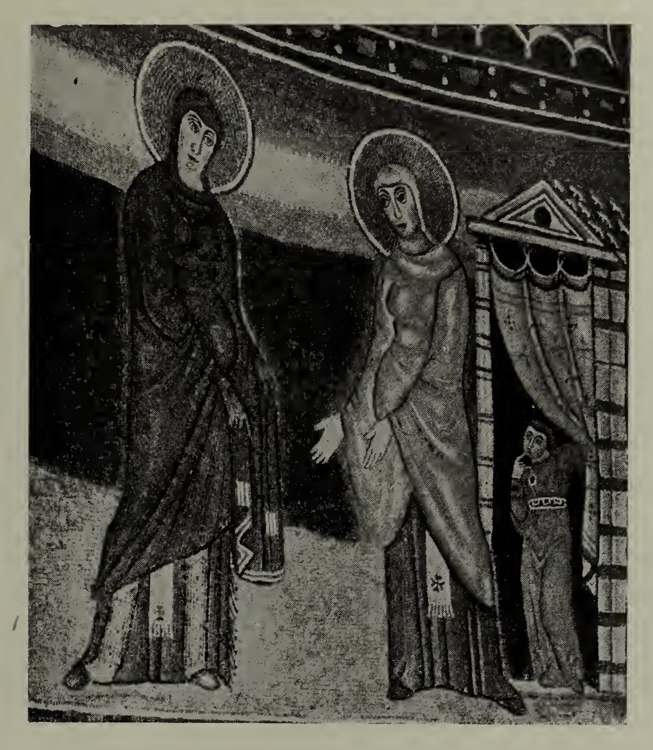


Fig. 85. — La Visitation.
Mosaïque de l'abside de la basilique de Parenzo (VIe siècle).
(Phot. Alinari.)
Station hanchée.

chement plus ou moins accentué, mais c'est avec une roideur éloignée de toute réalité (fig. 86). Pour ce qui est du Crucifié, il a poussé jusqu'à l'extrême l'ondulation de la station hanchée, probablement pour mieux exprimer l'affaissement d'un corps que la vie abandonne.

En ce qui concerne les mouvements, l'art byzantin, malgré l'imperfection du dessin, n'a reculé devant la représentation d'aucun. Lorsque le geste est simple, il est souvent d'une admirable justesse et l'action est bien rendue. Lorsque le mouvement s'étend aux articulations du cou et du bassin il est



Fig. 86. — Incendie de Sodome (détail).
Fuite de Loth, de ses filles et de sa femme qui s'étant retournée est changée en statue de sel. Mosaïque de la cathédrale de Monréale.
(Phot. Alinari.)
Marche en flexion précipitée.

plein d'incorrection et de roideur. Mais si l'on ne s'attache pas à ces détails que la foule ne devait guère remarquer, on constate que les figures sont en général très vivantes et d'un mouvement, d'un accent qui va jusqu'à l'exagération. Il semble que dans cet art les calmes qualités de la forme soient

remplacées par la vivacité du geste qui va souvent jusqu'à la gesticulation.
La marche toutefois a été reproduite avec assez de bonheur, mais c'est la



Fig. 87. — Personnification de la force venant au secours de Samson.
Miniature du Psautier de Paris.
Formule antique de la course

marche en flexion héritée de l'art grec avec sa perfection et ses défauts ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de le signaler à propos des miniatures

Sur la figure 86 qui reproduit une mosaïque de Monréale on voit le groupe de figures de droite qui s'éloigne avec tant de vivacité que le personnage au premier plan, avec l'agitation des draperies, semble aussi bien figurer la course que la marche.

A propos de ce premier mouvement, je montrerai ici une miniature (fig. 87) du Psautier de Paris dont nous avons déjà parlé. Il est vrai que nous sommes ici en pleine influence grecque. Et la course représentée dans cette figure qui symbolise la force au secours de Samson reproduit magnifiquement et pour ainsi dire trait pour trait la forme créée par l'art antique pour figurer ce mouvement. Je prie le lecteur de se reporter aux figures de la page 392 du précédent volume consacré à l'art grec et il restera saisi de la réalité du rapprochement que nous faisons ici.



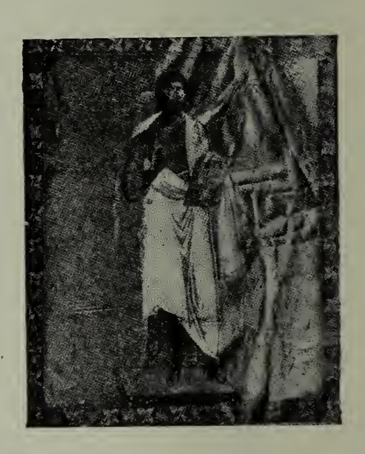




Fig. 88. — Saint Mathieu.
Évangile du Sinaï.

Fig. 89. — Le Christ.
Évangile du Sinaï.

(D'après A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. 287 et 292.)
Bonne représentation de la station hanchée.



Fig. 90. — Le Péché originel.
Chapelle Palatine du Palais royal, Palerme.

FORME FÉMININE

Déjà, dans les pages qui précèdent, nous avons eu l'occasion de parler de l'étrange figure féminine créée par l'art byzantin. Toutefois il n'est peut-être pas inutile d'en tracer un tableau d'ensemble qui résumera ce qui a pu être dit.

Avec les dieux de l'Olympe, disparut, sous la poussée du christianisme triomphant, l'image de la femme nue que l'art antique avait portée à un si haut degré de perfection. Mais comme dans l'iconographie chrétienne, il fallait bien représenter notre première mère sans voile, l'artiste créa naturellement un type féminin qui varia avec les influences du moment. Tant que régna l'hellénisme, l'art chrétien primitif dessina une Ève parfois charmante qui portait, dans ses traits, comme la nostalgie et le ressouvenir de l'Olympe. Mais lorsque domina l'ascétisme des monastères byzantins, il imagina pour répondre à la morale nouvelle une formule, sorte de symbole, qui, pour ne pas induire en tentation, fut dépourvue de tout attrait.

Pour représenter la femme on se servit à très peu près du même type destiné à figurer l'homme nu, en se contentant de doter la poitrine des

attributs les plus visibles du sexe; mais le sein glorieux des Vénus antiques fut remplacé par d'affreuses mamelles pendantes.

Quant aux proportions différentes des diamètres transverses du tronc, il n'en fut guère tenu compte. Quelques miniatures font toutefois exception



Fig. 91. — Adam et Ève.

Apocalypse de Saint-Sever. Xe ou XIe siècle. Ms. latin 8878, fo 5vo. Bibliothèque nationale. (Phot. Catala.)

Résumé grossier de la forme masculine et féminine dans lequel se trouvent respectés les diamètres transverses du torse.

et sur les grossières images d'Adam et Ève, on peut constater que la seule différenciation qui subsiste au point de vue morphologique, consiste dans les diamètres transverses du tronc. Une miniature de l'Apocalypse de Saint-Sever est fort curieuse à cet égard (fig. 91). On constate, en effet,

qu'en outre des proportions relatives en hauteur parfaitement observées, Ève a le bassin proportionnellement plus large que les épaules, tandis qu'Adam, avec des hanches normalement développées, a le diamètre transverse des épaules qui prédomine comme il convient.

Mais l'Ève byzantine dans sa formule invariable dressa pendant dix siècles, aux murs des églises en mosaïque, en peinture ou en bas-relief et dans les



Fig. 92. — Adam et Ève.
Vitrail de la cathédrale de Châlons-sur-Marne.
(D'après Guérinet, édit., faubourg Saint-Martin, Paris.)

miniatures des missels sa triste silhouette; partout et toujours la même forme insexuée avec pour tout attribut les seuls seins tombants. Mais ces seins dans la représentation desquels il semble que l'artiste byzantin se soit complu, subissent, sans en changer le caractère général, de curieuses variations. Le plus souvent le sein tombant porte à son extrémité inférieure un mamelon généralement assez long. Mais, d'autres fois, ce mamelon allongé repose sur un renflement plus ou moins volumineux qui transforme le sein en une mamelle à plusieurs étages (fig. 93).

Une curieuse variante se voit aux vitraux de Châlons-sur-Marne sur lesquels Ève est dotée de deux sortes de galettes aplaties bien dessinées de face ou de profil et appliquées en haut du thorax. Adam, par le modelé de l'abdomen, se rattache à la tradition byzantine, pendant qu'Ève, avec le volume abdominal, prélude aux formes de la Renaissance.

RÉSUMÉ DE LA PREMIÈRE PARTIE

De cette première incursion dans le domaine de l'art chrétien se dégagent déjà deux types de nu bien distincts, l'un se rapportant à l'art chrétien primitif, l'autre à l'art byzantin.

Le premier dérive en ligne droite du type grec dont il reproduit les grands caractères avec une interprétation qui peut varier mais sans altérer ce qu'ils ont d'essentiel.

Le second conserve avec une interprétation fort éloignée de la précédente quelques caractères gréco-romains, mais il s'y ajoute des éléments nouveaux empruntés à l'Orient et en particulier à l'art assyrien.

On peut les résumer ainsi :

1° *Type hellénique ou gréco-romain.*

Torse d'une venue, non étranglé à la taille. Plein-cintre de l'échancrure thoracique antérieure, cintre inférieur de l'abdomen. Plans des muscles droits régularisés, discrètement indiqués, côtes non apparentes.

Membres charnus sans indications musculaires.

Têtes aux traits réguliers, nez droit.

Proportions moyennes.

Attitudes souples, léger hanchement.

Mouvements mesurés.

Variétés.

On peut ajouter à ce premier type un certain nombre de variantes : c'est d'abord ce curieux redoublement du sillon pectoral, inauguré dans les miniatures de Grégoire de Nazianze (fig. 28, 29, 30).

Puis la singulière interprétation des modelés de l'abdomen des Adam de la Bible de Charles le Gros et de la Bible d'Alcuin.

Enfin sur certaines miniatures du Codex Albani, des Evangiles de François Ier, il semble que le thorax soit comme fermé en avant par la suppression de l'échancrure thoracique et le rapprochement des deux côtés du thorax qui descendent jusqu'au voisinage de l'ombilic.

Le ventre, cerné par une ligne courbe simple ou double, ne fait plus qu'une seule saillie.

2° *Type gréco-assyrien ou byzantin.*

Torse allongé, parfois étranglé à la taille. Angle sternal et origine des côtes sternales durement indiqués. Tracé des côtes des régions sous-mammaires et sous-scapulaires. Angle xiphoïdien plus ou moins aigu. Division brutale de l'abdomen en compartiments.

Membres maigres avec les masses musculaires cernées par un trait.

Tête se présentant souvent de trois quarts. Nez busqué ou profil droit.

Proportions longues.

Attitudes roides.

Mouvements violents.

Variétés.

Là aussi on peut signaler quelques variations. Il convient de noter que les caractéristiques fondamentales de ce type existent au thorax : côtes sternales, côtes sous-mammaires. Les divisions de l'abdomen peuvent varier. Parfois une seule ligne horizontale passant par l'ombilic le sépare en deux (fig. 45).

D'autres fois, à une époque plus avancée (douzième et treizième siècles), aux divisions de l'abdomen s'ajoute comme un bourrelet de largeur variable qui l'entoure sur les côtés et en haut en suivant le rebord des fausses côtes. Cette forme s'observe sur un certain nombre de crucifix émaillés du Musée du Louvre, douzième et treizième siècles, sur les miniatures du Manuscrit de saint Louis du Musée Condé à Chantilly.

Nous pourrions rapprocher de cette dernière forme les dessins de Villard de Honnecourt bien que ce dernier se dégage complètement de l'art byzantin.

Nous verrons dans ce qui va suivre ces deux types persister jusqu'à ce que, dans l'art ogival, s'en dégage un troisième complètement délivré des lisières byzantines et s'éloignant même de l'influence gréco-romaine pour ne puiser ses traits que dans l'unique observation de la nature et la copie du réel.

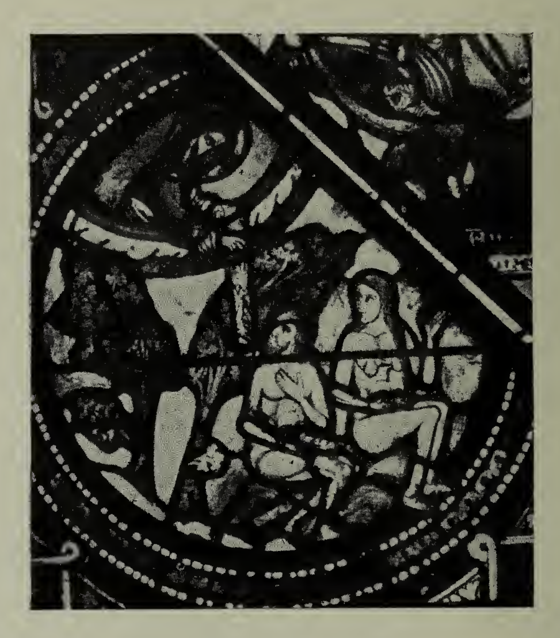


Fig. 93. — Forme des seins.
Vitraux de la cathédrale de Sens. XIIe siècle.
(D'après E. Chartraire.)



Fig. 94. — Musée du Trocadéro.
Salle romane.
(Phot. Giraudon.)

DEUXIÈME PARTIE

ART ROMAN

Vers la fin du onzième siècle, alors que l'art chrétien primitif d'Occident avait depuis longtemps disparu sous les invasions réitérées des barbares et dans les luttes intestines qui déchiraient ce qui restait encore de l'empire romain, un nouvel art chrétien se formait sur le sol de la Gaule, sous l'action des moines, dans les monastères. Les églises romanes qui couvrent notre sol, jalonnent pour ainsi dire les centres monastiques d'autrefois. Au coin le plus retiré de nos campagnes s'élèvent parfois les précieux

restes de notre premier art architectural français. Étrangère aujourd'hui à tout ce qui l'entoure, une vaste et splendide basilique témoigne de l'existence d'une ancienne et puissante abbaye.

La civilisation antique a été recueillie et conservée dans les monastères byzantins. Transformée pour l'adapter au christianisme, figée en des formes fixes et immuables, elle a été transmise par ces derniers aux nouvelles organisations monastiques d'Occident. L'iconographie chrétienne est fixée au même titre que le dogme. Les anciens manuscrits illustrés de miniatures qui reproduisent toutes les scènes sacrées dans leur forme définitive sont inlassablement recopiés par les moines et répandus partout où se propage, par le zèle infatigable des missionnaires, la religion nouvelle. C'est là que les artistes romans puisent pour décorer les églises et exécuter les fresques, les verrières, les émaux et aussi les vastes décorations sculpturales. Avec les sujets, sont adoptées les formes des personnages mis en action, mêmes draperies, même nu, mêmes gestes, mêmes mouvements.

Cette filiation saute aux yeux, par exemple, de celui qui parcourt les salles du Musée du Trocadéro, où, dans un espace relativement restreint, se trouvent réunis les moulages des sculptures les plus typiques de nos églises romanes. Cette première impression se trouve d'ailleurs confirmée par les recherches des historiens qui, sans méconnaître l'incontestable originalité de l'art roman né en France, s'accordent à signaler l'influence qu'ont eue sur lui l'architecture romaine et l'architecture byzantine en même temps que les illustrateurs des manuscrits byzantins. Néanmoins, l'artiste français du douzième siècle a su ajouter à cet apport étranger un appoint personnel considérable et il a créé ainsi en sculpture comme en architecture un art original qui, sans conteste, lui appartient.

L'art roman, au point de vue qui nous intéresse particulièrement, évoque le double problème de la disparition presque complète de la sculpture pendant les cinq premiers siècles du moyen âge et de sa réapparition presque soudaine vers la fin du onzième siècle dans le midi de la France, aux portails de nos églises romanes. On a cherché quelle pouvait être la cause de deux faits historiques aussi singuliers et aussi considérables.

Pour ce qui est du premier, les uns y ont vu une des conséquences des doctrines du christianisme qui condamnait toute image, toute reproduction figurée, non seulement de Dieu et des saints, mais de tous les êtres

en général (1) sans songer que la crise iconoclaste née en effet de doctrines religieuses — mais d'ailleurs vaincue au neuvième siècle — ne s'attaquait pas seulement à la sculpture mais à toutes les autres formes de l'art, peintures, mosaïques, miniatures, ivoires historiés, etc.

D'autres mieux inspirés incriminèrent l'influence prépondérante du vieil



Fig. 95. — Moissac, tympan de l'église.

Variété dans les attitudes assises. Il n'est pas deux vieillards assis pareillement. — Jets de draperies à la robe du Christ et à la robe des grands anges.

Orient et de l'Islamisme, ennemis déclarés de la figure humaine, conséquence de la victoire, au cinquième siècle, du génie oriental sur l'hellénisme. Quant au second phénomène, celui de la naissance pour ainsi dire spontanée d'une nouvelle sculpture monumentale au seuil du douzième siècle, des auteurs, tel M. Bréhier, voient dans certaines œuvres d'aspect primitif et grossières des dixième et onzième siècles et surtout dans la série

(1) « Vous ne ferez point d'image taillée, ni aucune figure de tout ce qui est en haut dans le ciel et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux, sous la terre. » *Exode* XX, 4.

des statues reliquaires du plateau central de la France, l'origine de la statuaire du moyen âge et comme les premières ébauches d'où devait sortir l'art statuaire roman tout entier. Par contre M. Émile Mâle, dans un livre admirable, attribue à l'imitation des anciens manuscrits byzantins une influence décisive et prépondérante sur la naissance du nouvel art statuaire ; les maîtres romans auraient réalisé le prodige de faire « sortir le bas-relief de la miniature ».

Les étonnantes ressemblances que signale M. Mâle entre l'image peinte et l'image sculptée sont bien faites pour entraîner la conviction. Il nous sera permis toutefois de présenter ici quelques remarques qui, sans diminuer l'influence qu'ont pu avoir les miniatures byzantines sur l'artiste roman, nous semblent tout au moins de nature à en restreindre la portée au point de vue de la naissance du nouvel art statuaire.

Peut-on, par exemple, négliger l'action qu'a pu avoir sur ces sculpteurs novices qui avaient toute une technique à apprendre, la vue d'anciens modèles en relief partout répandus, comme les ivoires, les pièces d'orfèvrerie, les fragments de statues, les sarcophages chrétiens ou les bas-reliefs gallo-romains dont ils ne pouvaient pas ne pas avoir connaissance?

Telle couverture d'évangéliaire grandie ne différerait guère, par le métier, du tympan de certaines églises romanes. D'autre part, il a été fait un usage abusif du terme de bas-relief pour désigner la décoration sculpturale des façades romanes, abus déjà usité pour désigner la sculpture des sarcophages dont les figures sur les parois se détachent du fond plus d'à trois quarts le plus souvent. C'est ainsi que sur la plupart des tympans romans, les figures, si l'on veut bien y regarder de près, sont plus souvent en ronde-bosse qu'en bas-relief véritable. Il est vrai que la présence d'un fond sur lequel se détachent les figures en donne souvent l'illusion, mais il est facile de citer dans ces œuvres de véritables rondes-bosses, vraies statues plus ou moins grandes autour desquelles on pourrait tourner.

A Moissac, si les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse sont rattaches au fond par leurs sièges, les membres et les têtes surtout sont de véritables rondes-bosses (fig. 95). A Charlieu, où toutes les têtes sont brisées, l'étroitesse de leur point d'attache à l'auréole placée derrière prouve qu'elles n'étaient pas loin d'avoir été traitées de la même façon. A Autun comme à Vézelay, à part le Christ dont les dimensions mêmes empêchent une saillie considérable, toutes les autres figures sont détachées du fond

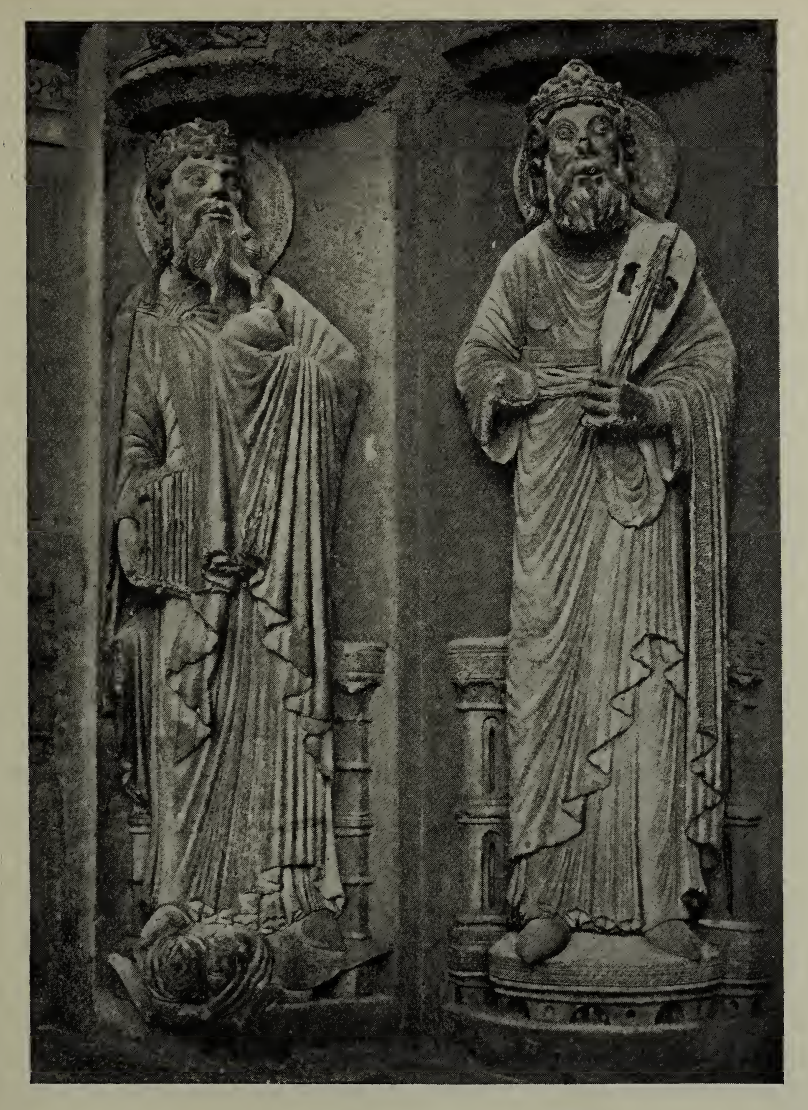


Fig. 96. — Vieillards de l'Apocalypse.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Cordons des voussures de la baie centrale.
(*Phot.* Et. Houvet, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, p. 28.)
Souplesse de l'attitude dans la figure de gauche. A droite, expression de l'étonnement très bien rendue.

presque entièrement. Et il en est de même presque partout. A Chartres en particulier on peut citer comme au hasard, parmi les vieillards de l'Apocalypse qui meublent les voussures, de véritables statues debout (fig. 96), et parmi les figures assises voisines Aristote, Pythagore, Donat, toutes plus ou moins penchées sur leur écritoire, d'un relief étonnant, toutes simplement adossées au fond (fig. 145).

On ne sera pas surpris de cette tendance vers le haut-relief et la ronde-bosse si l'on songe, d'une part, que le dessin d'où dérive le bas-relief est une forme plus évoluée de l'art et, d'autre part, que l'effet obtenu était d'autant plus marqué que les figures adossées à une façade étaient plus saillantes et accrochaient davantage la lumière. Facilité dans l'exécution, excellence du résultat, tout portait donc l'artiste vers le haut-relief et la ronde-bosse.

Cette prédominance de la ronde-bosse sur le bas-relief aux portails des églises romanes va un peu, nous semble-t-il, à l'encontre de la thèse de M. Mâle, et s'oppose à la théorie un peu simpliste qui ferait naître un portail roman d'une miniature autour de laquelle on aurait creusé.

Si les sculpteurs des façades de nos églises romanes ont puisé dans les miniatures des anciens manuscrits les scènes qu'ils devaient représenter, ainsi que M. Mâle l'a péremptoirement démontré, il est rationnel d'admettre que ne pouvant y trouver des renseignements techniques pour leur art, ils se sont adressés, à cet effet, aux nombreux objets d'art en relief qu'ils avaient sous la main. Quand on dit que la statuaire n'existait pas dans la première moitié du moyen âge, c'est exact si l'on entend parler de la seule sculpture monumentale. Mais on pourrait dresser une liste assez longue d'œuvres de sculpture variées datant de cette époque et dans tous les pays.

Dans les basiliques romaines au huitième et au neuvième siècles on élevait des statues d'argent doré dédiées au Rédempteur et à la Vierge. La tradition des effigies impériales élevées sur les places publiques, soit au sommet des colonnes triomphales, soit en statues équestres, s'est perpétuée aussi bien à Rome qu'à Byzance jusqu'au neuvième siècle.

Au centre de la France, les statues reliquaires sont nombreuses au dixième siècle, de même que les saints en majesté en or. Dans le Midi, les apôtres adossés au cloître de Moissac sont antérieurs à 1100, de même que les plaques sculptées du déambulatoire de Saint-Sernin à Toulouse et les statues des saints adossés au portail de l'église de Saint-Just de Valcabrère, etc.

Dans le Nord, les crucifix en relief étaient en usage ainsi que les statuettes en métal de petite dimension.

Enfin on peut citer les sculptures de l'époque carolingienne, couvertures de psautier, plaques d'ivoire et toute la série des crucifixions. Puis les bronzes : statuette équestre de Charlemagne, mufles de lion de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, portes de bronze de la cathédrale d'Hildesheim, colonne en bronze de Saint-Bernward où les personnages sont en très haut relief, etc...

Les traditions carolingiennes ne s'étaient nullement interrompues au dixième et au onzième siècles. « Dès lors, dit M. Molinier, l'époque romane a moins le droit à être considérée comme une sorte de renaissance et il faut y voir plutôt la continuation et le développement d'un état de choses antérieur (1) ».

Il est vrai que dans les œuvres de sculpture que nous venons de citer, la plupart sont de dimensions relativement restreintes. Mais il ne saurait y avoir de différences fondamentales entre la grande sculpture et la petite, la sculpture industrielle par exemple.

L'œuvre d'art ne change pas de nature avec la taille. Et l'on peut dire même, à ne considérer que les objets d'orfèvrerie, statuettes de bronze émaillées d'or ou d'argent que la statuaire n'avait jamais entièrement disparu. A l'époque romane elle n'était donc pas une invention nouvelle et si les sculpteurs du treizième siècle n'ont pas eu à en réinventer les procédés, ils n'en ont pas moins eu la géniale audace — ce qui est déjà beaucoup — de la hausser aux proportions monumentales. On peut même ajouter que par l'intermédiaire de l'art byzantin qui lui légua la singulière formule étudiée au chapitre précédent, elle se rattachait aux formes les plus anciennes de la statuaire du passé. C'est ainsi que l'antique Chaldée peut revendiquer le dessin particulièrement accentué des côtes sous-mammaires. L'Assyrie, héritière de la Chaldée, ajoute dans le dessin du torse aux côtes inférieures les lignes sternales destinées à traduire la jonction des différentes pièces sternales entre elles et celle des cartilages costaux au sternum lui-même. C'est surtout dans les miniatures, les fresques et les mosaïques que l'art byzantin, ainsi que nous l'avons vu, a répété à satiété cette formule dont les deux traits principaux que nous venons de rappeler sont empruntés à la

(1) Molinier, *Histoire de l'art de A. Michel,* I, 1, p. 857.

statuaire de l'ancien Orient. Avec l'art roman, cette formule née de la sculpture y retourne. Comment s'est fait ce retour? Est-ce simplement par l'intermédiaire de la miniature et n'y aurait-il pas eu une action plus directe sous l'influence de ces moines voyageurs qui colportaient les modèles et pouvaient fort bien venir de l'Orient?

D'autre part, les relations commerciales qui existaient entre les pays les plus lointains de l'Orient et l'Occident ne rendent pas impossible la vision directe par les artistes du Moyen Age de quelques bas-reliefs chaldéens ou assyriens.

Quoi qu'il en soit, nous allons voir l'art roman qui, dans l'ornementation et les draperies, imita l'art byzantin, s'inspirer également des formes que cet art avait imaginées pour reproduire la nudité de la figure humaine.

Toutefois, en passant dans l'art roman, le nu byzantin abandonne souvent quelques-uns des traits qui le composent, en particulier les formes abdominales avec la brutale accentuation de ses subdivisions. De plus nous verrons peu à peu s'éveiller le goût de la nature et nous aurons plus d'une fois l'occasion de noter la justesse de l'esprit d'observation de l'artiste.



Fig. 97. — Chapiteau de Job.
Musée de Toulouse.
(D'après J. Roussel, *la Sculpture romane.*)
Formule gréco-assyrienne du torse de Job.

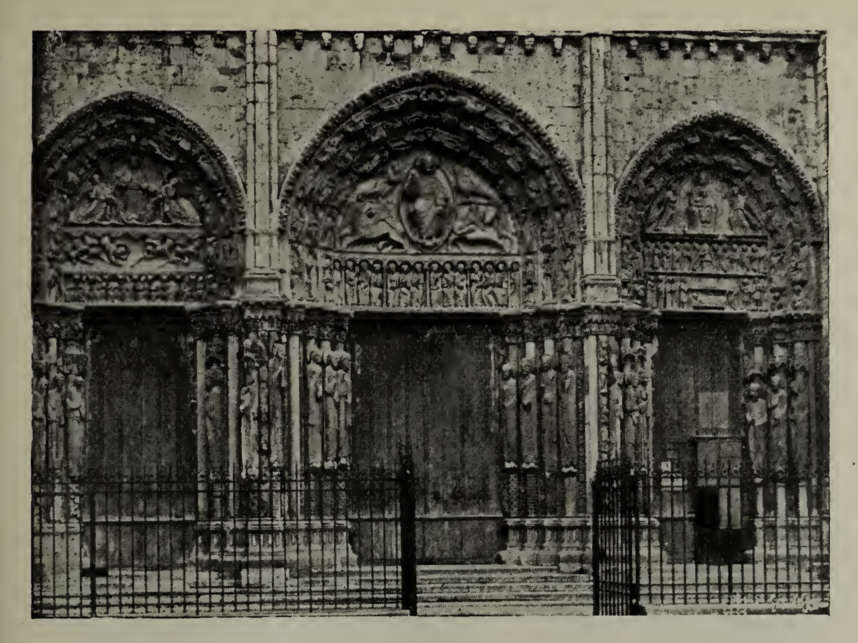


Fig. 98. — Portail Royal de la cathédrale de Chartres.
(Phot. Houvet.)

LES FORMES

Dans les tympans romans la nudité est rare. La figure du Christ en majesté, dans la scène de l'Apocalyse, est toujours vêtue d'une ample tunique avec un manteau jeté sur les épaules. Et des étoffes étroitement appliquées sur le nu reproduisent avec une régularité géométrique les plis concentriques, les chutes étagées, les jets latéraux avec retroussis chers à l'art byzantin. Dans la scène du Jugement dernier, le Christ est le plus souvent vêtu de la même façon. Il est toutefois quelques exceptions notamment à Beaulieu, où le torse du Christ est découvert dans toute sa moitié droite jusqu'à la ceinture. L'on peut constater alors les sillons sternaux et les côtes sous-mammaires pendant que l'abdomen reste lisse.

Au tympan de l'église Sainte-Foy à Conques, le Christ n'a que la région sous-mammaire découverte et les côtes s'y dessinent violemment.

A la même époque, une grande statue du portail de la cathédrale de Senlis, qui représente Abraham sur le point de sacrifier Isaac, nous



Fig. 99. — Isaac et Abraham.
Détail du portail de l'église de Senlis.
Nu d'Isaac suivant la formule byzantine — raies sternales — côtes sous-mammaires.



Fig. 100. — Torse de crucifié de Cambrai.
(D'après un moulage du Musée du Trocadéro.
(Phot. Arch. phot. art et hist.)
Formule byzantine incomplète.

montre sur le torse de l'enfant cette même forme très distinctement reproduite (fig. 99).

Mais c'est surtout sur les crucifix que se montre la fameuse formule. De grands Christs des onzième et douzième siècles nous en donnent des spécimens très démonstratifs.

Un torse de crucifié plus grand que nature, auquel il manque la tête et

les bras (vers 1160), de l'ancienne cathédrale de Cambrai, et dont le moulage est au Trocadéro, est très remarquable par l'accentuation des lignes sternales ainsi que des côtes sous-mammaires (fig. 100). On peut en rapprocher le grand Christ en bois de Courajod du Musée du Louvre où les mêmes traits existent nettement accusés et aussi celui du Musée de



Fig. 101. — Christ.
Musée de Cluny. (Arch. phot. art et hist.)
Formule byzantine incomplète.

Cluny (fig. 101). A Autun, parmi les fragments conservés du tombeau de Saint-Lazare du douzième siècle, existe un Christ crucifié, sculpture également de grande taille, dont les côtes sous-mammaires et les raies sternales sont aussi très visibles (fig. 102). Les plis de la jupe descendant assez bas à gauche ont l'aspect des draperies byzantines. Mais sur tous ces Christs le ventre est lisse en général, saillant et sans autre détail que l'ombilic.

Un chapiteau du Musée de Toulouse raconte l'histoire de Job dont la



Fig. 102. — Crucifié.
Fragment du tombeau de Saint Lazare à Autun.
Formule gréco-assyrienne.

nudité permet de constater les raies sternales et les côtes sous-mammaires sur une figure autre que le Christ et de dimension plus réduite que celle des précédents spécimens (fig. 97).

L'histoire du péché originel largement figurée dans l'art chrétien primitif et dans l'art byzantin se retrouve ici.

Un chapiteau de Notre-Dame-du-Port à Clermont montre Adam et Ève dans



Fig. 103. — Le Péché originel.
Chapiteau de Notre-Dame-du-Port, Clermont-Ferrand.
(Arch. phot. art et hist.)
Sur Adam, les côtes sous-mammaires. Sur Ève, les mammelles pendantes.

une scène assez mouvementée plaisamment décrite par A. Michel : « Adam avale passivement le fruit défendu en caressant l'épaule de la femme; mais quand l'Éternel lui est apparu et a prononcé les paroles inscrites au livre

ouvert dans ses mains : *Ecce Adam casi unus ex vobis factus (Genèse,* III, 22), l'homme s'abandonne à sa fureur et saisissant par les cheveux la séductrice qui l'a perdu, il lui administre une volée de coups de pied, tandis que l'ange l'entraîne déjà, par la barbe, hors du Paradis (1). »

Ève ici n'est que la femelle byzantine aux mamelles pendantes et Adam



Fig. 104. — La Descente de croix.
Relief du cloître de Santo Domingo de Silos (Castille) XIIe siècle.
(D'après A. Michel, *Histoire de l'art,* tome II, p. 224.)
Formule gréco-assyrienne (moins l'abdomen).

porte les côtes sous-mammaires très accentuées. Les mêmes formes d'Adam et d'Ève se retrouvent sur un chapiteau de Saint-Germain-des-Prés au Musée de Cluny, sur un chapiteau roman conservé dans la cour de l'Ecole des Beaux-Arts, etc,.

(1) *Histoire de l'art*, t. I, p. 600.

Fig. 106. — La Déposition de croix.
Cathédrale de Parme. Benedetto Antelami.
(Phot. Alinari.)
Côtes sous-mammaires.

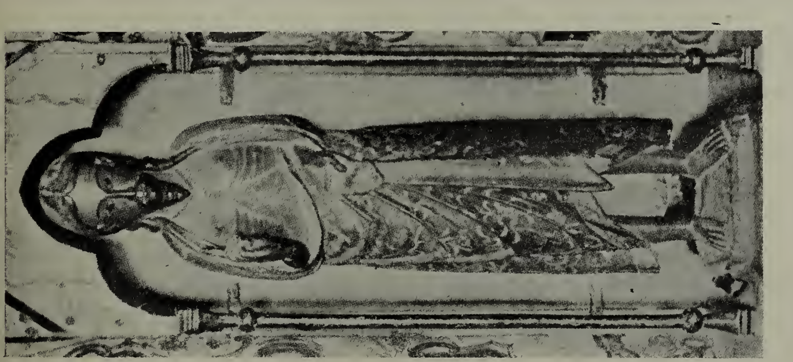


Fig. 105. — Saint Jean-Baptiste.
Statue en bois de l'église d'Albocacer (prov. de Valence), XIIIe siècle.
(D'après A. Michel, *Histoire de l'art*, tome II, p. 287.)
Formule gréco-assyrienne complète.

L'on sait la répercussion qu'a eue partout à l'étranger la sculpture française du douzième siècle. Aussi n'est-il pas surprenant de retrouver cette même formule hors de France, en Espagne, par exemple à Silos (Castille), dans une descente de Croix du douzième siècle (fig. 104) et même au treizième siècle sur la statue de bois de saint Jean-Baptiste de l'église d'Albocacer (fig. 105).

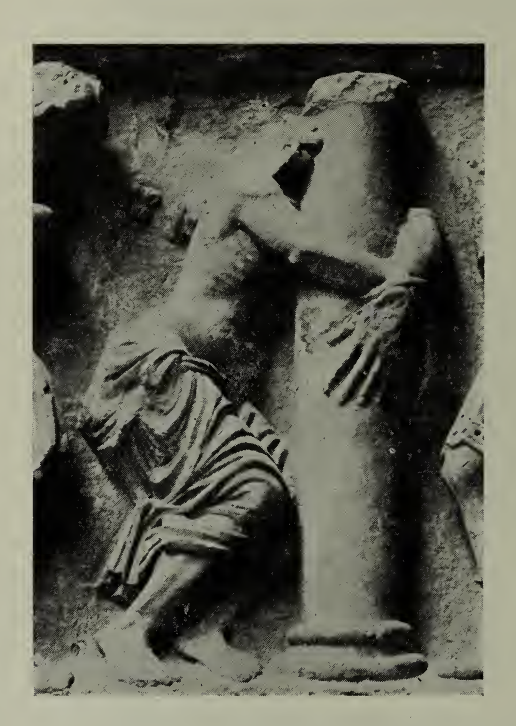


Fig. 107. — La Flagellation (détail).
Saint-Gilles.
(Phot. Giraudon.)
Côtes sous-mammaires très nombreuses.

On trouve également ces formes et plus spécialement les côtes inférieures sur les nus de l'époque romane en Italie. Par exemple (fig. 106), sur une descente de croix d'Antelami, à la cathédrale de Palerme, sur une double figure d'archer du baptistère de Parme (détail du « zooforo »), sur une statue de saint Christophe de la chaire de la cathédrale de Salerne et sur trois petites figures d'un chapiteau de cette même chaire (1). Ces mêmes détails s'observent à la cathédrale de Monréale (fig. 108), sur un chapiteau assez grossier de Sainte-Marie-Majeure à Toscanella (fig. 109), et aussi en France, à Saint-Gilles (fig. 107), sur un chapiteau de Notre-Dame de Laon (fig. 116).

La façade de San Zénon à Vérone (milieu du douzième siècle) porte en plusieurs scènes l'histoire du péché originel. Adam et Ève sont de petits personnages courts et à grosses têtes. Le modelé en est rond sans accent

(1) Venturi, *Histoire de l'art italien*, t. III, fig. 284, 300, 301, 558 et 559.



Fig. 108. — Chapiteau (détail) du cloître de la cathédrale de Monréale.
(Phot. Alinari.)
Côtes sous-mammaires.

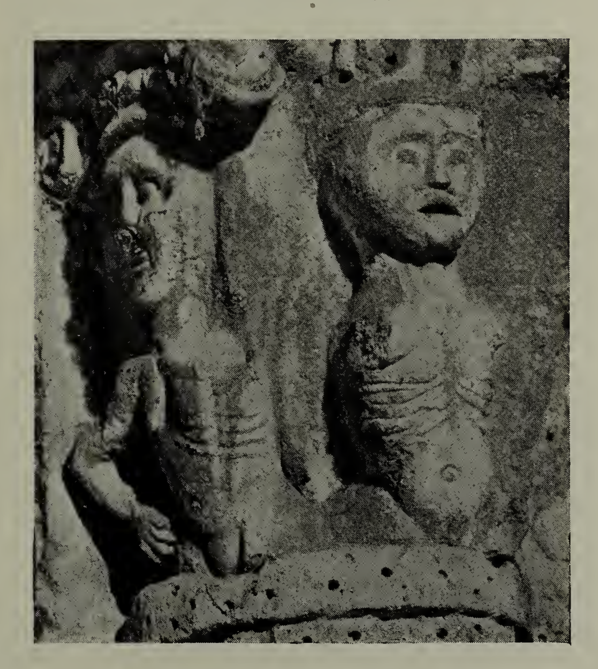


Fig. 109. — Chapiteau de l'église de Sainte-Marie-Majeure. Toscanella.
(Phot. Alinari.)
Côtes sous-mammaires.

musculaire. Le dessin accentué des côtes inférieures en ressort d'autant mieux, c'est le seul trait d'ailleurs qui persiste de l'antique formule (fig. 110). Il en est de même sur l'Adam et Ève de la façade de la cathédrale de Modène. Mais ici ces figures également courtes ont beaucoup plus de caractère dans le modelé et dans l'expression des physionomies. Mais il nous faut relever, sur la figure d'Ève de ces deux cathédrales, la forme

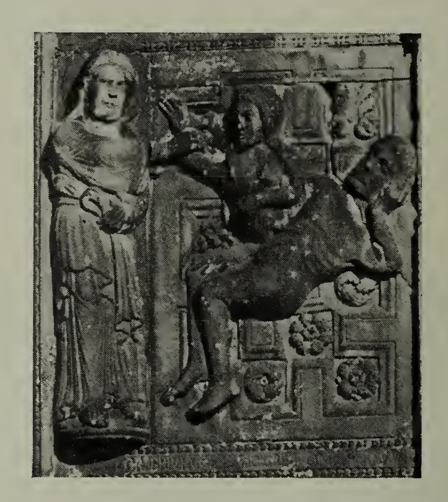


Fig. 110. — Naissance d'Ève.
Bas-relief de la façade de Saint-Zénon, Vérone.
(Phot. Lotze.)
Côtes sous-mammaires. Poitrine hémisphérique d'Ève.

des seins qui ne sont plus les longues mamelles pendantes de l'art byzantin mais dont la forme hémisphérique se rapproche de la nature (fig. 111).

Pour ce qui est des membres, nous avons vu l'art byzantin dans ses miniatures et ses mosaïques y accentuer comme à plaisir certaines saillies musculaires qu'il cerne d'un trait dur à l'instar des formes heurtées chères à l'art assyrien. Il est assez naturel que l'on retrouve les mêmes traditions dans l'art roman. Mais les membres nus y sont rares à l'exception de Christs émaciés et de quelques figures d'Adam assez grossières. Toutefois un curieux document de l'église Saint-André-le-Bas à Vienne vaut d'être cité ici. Sur le chapiteau d'un pilastre engagé dans la nef, une jambe fléchie vue par sa

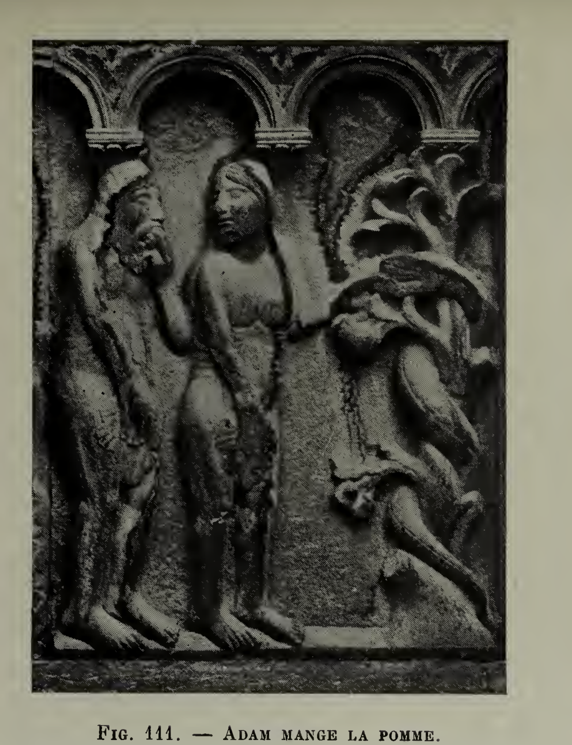


FIG. 111. — ADAM MANGE LA POMME.
Façade de la cathédrale de Modène, Niccolo e Guglielmo, 1099.
(Phot. Alinari.)
Co sous-mammaires sur Adam et sur Ève. Poitrine hémisphérique.



FIG. 112. — CHAPITEAU DE L'ÉGLISE SAINT-ANDRÉ-LE-BAS.
Histoire de Job.
Musculature de la jambe d'après la formule assyrienne.

Fig. 113. — Adam et Ève. Chapiteau de Vezelay.
(Phot. N. D.)
Le nu d'Adam et Ève sur ce chapiteau ressemble fort au nu des manuscrits du Ve siècle.



Fig. 114. — Présentation au Temple.
Linteau de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres.
Proportions courtes.

face interne offre des caractères qui la rattachent nettement à l'art assyrien. C'est la première fois que le modelé des membres nous permet ce curieux rapprochement qui s'appuie sur le volume des muscules, le trait qui cerne les saillies et le modelé si spécial de la face interne du tibia. Par ailleurs, les membres nus d'Adam et Ève (fig. 113) relèvent des formes adoptées dans les miniatures des anciens manuscrits. On y retrouve cette saillie du mollet semblable qu'il soit vu par la face externe ou la face interne du membre.

Proportions. — Dans la construction de ses personnages, le Moyen Age n'a obéi à aucune règle de proportion. Depuis l'extrême longueur des figures d'Autun jusqu'à la brièveté de celles du linteau de Semur-en-Brionnais, on trouve tous les degrés intermédiaires. Les extrémités, mains et pieds, sont souvent d'une longueur disproportionnée au reste de la figure. Et le plus souvent il n'y a aucune harmonie entre le torse et les membres, de même qu'entre les différents segments de ces derniers.

Au douzième siècle, la figure humaine se plie aux exigences de l'architecture dont elle est l'esclave, elle s'allonge jusqu'à l'extrême sur les colonnes des portails dont elle semble faire partie intégrante, elle se



Fig. 115. — Reine de Juda.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Baie de gauche, côté gauche.
(Phot. Ét. Houvet.)
Exemple de proportions exagérées en longueur.

tasse au contraire et se fait trapue dans les chapiteaux, dans les registres des tympans (fig. 114) ou les cordons des voussures, suivant l'espace disponible qu'elle doit remplir, mais ce qu'elle n'abandonne pas ce sont les dimensions de la tête où se résument l'expression, la vie, les traits individuels.

Dans la face est concentré tout le personnage, et elle garde toute son importance quelles que soient les dimensions de la figure. Le corps, sous les plis rigides du vêtement, n'est guère qu'un support qui s'allonge ou diminue suivant les circonstances (fig. 115). Il semble donc que dans l'art roman, comme dans l'art byzantin, les longues proportions fussent la règle et que ce n'est que sous l'influence de dispositions matérielles qui se retrouvent aussi dans l'art ogival, que les figures courtes apparaissent.

Si dans ce dernier art, les proportions courtes se voient aussi, les autres figures dont le développement en hauteur n'est point gêné sont de proportions plus normales et gardent un beau caractère de sveltesse et de grandeur.



Fig. 116. — Chapiteau de l'église Notre-Dame. Laon.
Côtes sous-mammaires.



FIG. 117. — ROI DE JUDA (DÉTAIL).
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Baie centrale, côté gauche.
(Phot. Ét. Houvet, Portail royal, pl. 19.)
Pli tarsal de la paupière supérieure.

TÊTES

L'importance que prend la tête dans l'art médiéval vaut que nous lui consacrions quelques pages spéciales, aussi bien dans l'art du douzième siècle que dans celui du treizième dont il sera question au chapitre suivant. Pour l'instant, le Portail Royal de la cathédrale de Chartres, qui date du douzième siècle, nous permet de curieuses et fructueuses observations rendues aujourd'hui faciles par les magnifiques et nombreuses photographies des albums de M. Et. Houvet que nous ne saurions trop féliciter et remercier. C'est ainsi qu'un coup d'œil d'ensemble, aussi bien sur les têtes des grandes statues adossées aux colonnes que sur celles des personnages qui ornent les tympans, permet de relever des proportions fort variées et des expressions très diverses. Je rappellerai que, sur la nature, une ligne horizontale passant par l'axe des yeux partage en deux parties égales la hauteur de la tête et que la face peut être divisée en trois parties égales : la première comprend le front, la seconde le nez et la troisième la bouche et le menton.

Or, à Chartres, toutes les têtes du douzième siècle se rattachent à deux types très différents, un type long et un type court. Le premier pourrait être représenté par le roi de Juda, le premier à gauche de la baie centrale

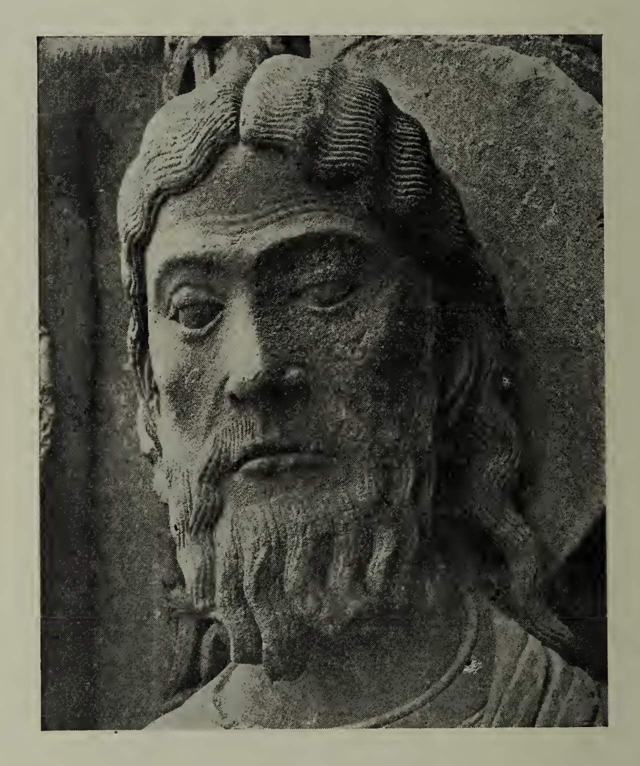


FIG. 118. — ROI DE JUDA.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Baie centrale, côté gauche.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail royal*, pl. 20.)
Type de face allongée.

du Portail royal et le second par un autre roi de Juda qui lui fait face.

On remarque sur le premier (fig. 118, 126) que la longueur de la tête est obtenue, aux dépens de la moitié inférieure, par l'allongement de toute

la partie de la face au-dessous de la ligne des yeux. Au siècle suivant cet allongement de la face s'exagère et dépend surtout du développement en hauteur de l'étage moyen qui correspond au nez.

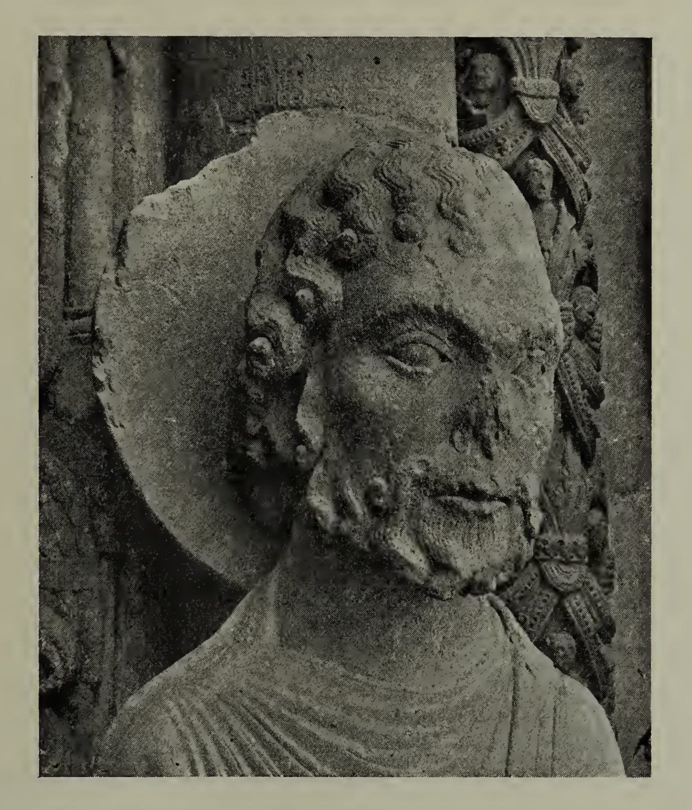


Fig. 119. — Roi de Juda.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Baie centrale, côté droit.
(D'après Ét. Houvet, *Portail royal*, pl. 21.)
Type de face à proportions normales.

Le type court (fig. 119) se distingue par l'égalité des différents étages de la face. Jetons maintenant un coup d'œil sur les différentes parties du visage.

Yeux. — Les yeux sont bien enchâssés dans l'orbite, bien qu'en général la saillie de l'apophyse orbitaire externe fasse défaut. Ils sont plus ou moins gros et saillants, plus ou moins rapprochés du sourcil. Les saillies des sourcils diversement arqués se rejoignent sur la ligne médiane en un

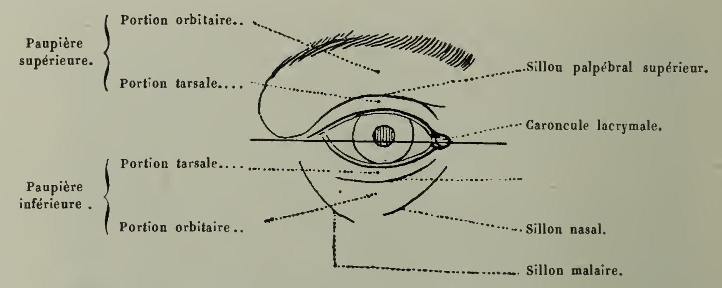


Fig. 120. — Plis des paupières.

relief assez léger qui surmonte la racine du nez. Mais ce qui est particulièrement remarquable c'est la façon dont sont traitées les paupières qui

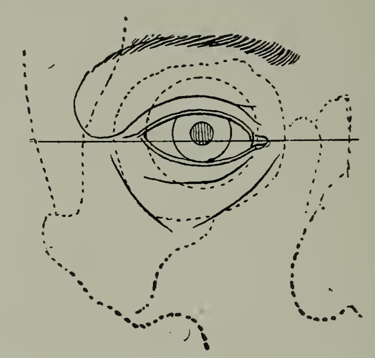


Fig. 121. — Rapports de l'œil avec le globe oculaire a la base de l'orbite indiqués en pointillé.

sont représentées presque dans toutes leurs variétés. Mais si bon observateur qu'il ait été, l'artiste roman a complètement ignoré la caroncule lacrymale. Les deux angles de la fente palpébrale sont traités de la même façon. Les deux paupières se rejoignent, en dedans comme en dehors, à angle aigu, tandis que dans la nature, l'angle interne est marqué d'une échancrure arrondie qui loge une petite élevure rose formée d'un amas de

glandes sébacées et qu'il ne faut pas confondre avec la glande lacrymale cachée sous l'angle externe et supérieur de l'orbite, c'est la caroncule lacrymale qui joue un rôle morphologique important. Pour bien juger de la forme des paupières il n'est pas inutile de reproduire ici un schéma publié dans un volume précédent (vol. II, fig. 20 et 21). La portion orbitaire de la paupière supérieure descend le plus souvent sur la portion tarsienne en formant un repli qui laisse à découvert une partie plus ou moins haute du bord libre de la paupière. Or, cette forme a été parfaitement bien reproduite ici

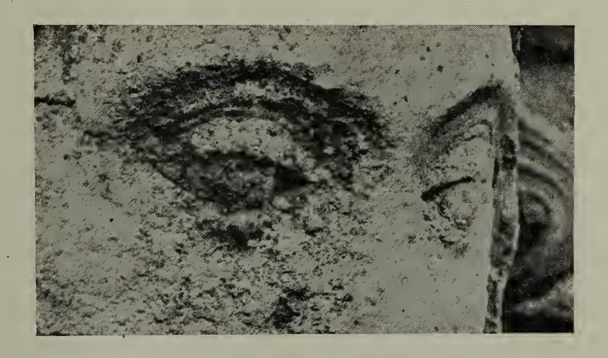


Fig. 122. — Reine de Juda (détail).
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Baie centrale, côté gauche.
(D'après Ét. Houvet, *Portail royal*, p. 17.)
Double pli tarsal de la paupière supérieure.

sous ses aspects variables. On voit même ce pli se dédoubler comme il arrive quelquefois et un second pli dénommé *pli tarsal* plus étroit se dessiner au-dessous du précédent, détail de morphologie fine que l'artiste n'a point négligé (fig. 122, 123). A la paupière inférieure, les détails de morphologie sont très corrects. Le pli nasal est, comme il convient, accentué sur les personnes d'un certain âge.

Le globe oculaire bien arrondi montre le plus souvent entre les paupières, comme dans la statuaire antique, sa surface lisse qui ne porte aucune indication de pupille. Toutefois, cette dernière bien indiquée donne plus de vivacité au regard sur quelques grandes figures des portails, en particulier sur la belle figure du Christ en majesté dont l'œil à demi voilé donne à la face, malgré la sévérité des traits, une expression indéfinissable de douceur

et de recueillement (fig. 124) et sur les petites figures du portail de droite consacré à la Vierge (fig. 125).

Les formes de l'oreille souvent négligées sont parfois reproduites avec un rare bonheur (Houvet, *loc. cit.*, pl. 19) qui nous montre que lorsque l'artiste voulait s'en donner la peine, aucun détail des formes ne lui était étranger, depuis la petite oreille de la femme jusqu'à la longue oreille des Juifs.

Le nez est taillé par plans, avec le dos rectiligne, la base horizontale, large et pourvue de narines bien dessinées.



Fig. 123. — Les yeux de la tête de Clovis.
Notre-Dame de Corbeil, XIIe siècle.
(Phot. Giraudon.)
Exagération des plis de la paupière indiqués sur la figure précédente.

La bouche a des lèvres correctement modelées avec le sillon naso-labial large, bien marqué et les rebords correctement ourlés. Si les visages sont imberbes (Pl. 27, Houvet), on voit sur les plans des joues la saillie des pommettes bien placée, le sillon naso-labial superficiel ou profondément creusé, l'éminence commissurale plus ou moins saillante mais toujours indiquée et l'angle maxillaire bien noté de même que l'abaissement du plan en avant de l'oreille, etc.

La barbe et les cheveux sont traités par longues mèches bien isolées et agencées avec le goût du pittoresque. Chacune d'elles est gravée de petits sillons parallèles équidistants et très réguliers. La moustache ramenée en dehors ou coupée net au niveau de la lèvre supérieure découvre entièrement la bouche dont le modelé est toujours bien visible. On peut noter en outre qu'en son milieu, sous le nez, la moustache, traitée à la manière d'un bas-relief, ne fait qu'une saillie peu prononcée; c'est là un artifice de



Fig. 124. — Christ de l'Apocalypse.
Tympan de la baie centrale du Portail royal, Cathédrale de Chartres. Détail.
(D'après Ét. Houvet, *Monographie*, p. 23.)
Indication de la pupille sur le globe oculaire.

technique qui dénote une expérience déjà consommée (HOUVET, *loc. cit.*, pl. 19, 20, 22, 26).

On a comparé ces admirables statues aux couroi du sixième siècle grec



FIG. 125. — LA VISITATION.
Tympan de la baie de droite. Portail royal de la cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail royal*, p. 53.)
Indication de la pupille sur le globe oculaire.

à cause de leur roideur de colonne. Mais c'était là une chose voulue, une convention qui faisait entrer le personnage dans la forme architecturale. Les figures des tympans, des linteaux et des voussures ne démontrent-elles pas que les artistes de cette époque étaient capables de leur imprimer les

mouvements les plus variés et souvent fort justes? Quant aux faces, rien d'analogue ici à l'immobilité ou au sourire grimaçant des Apollons primitifs. Elles reflètent au contraire les expressions les plus variées, et l'on peut y lire la sévérité, le dédain, l'attention soutenue, l'admiration, l'étonnement, etc. Ce dernier sentiment, par exemple, a-t-il été jamais rendu avec plus de vérité que sur cette statue de vieillard de l'Apocalypse dont l'œil grand ouvert est surmonté d'un sourcil arrondi qui s'élève et dont la bouche s'entr'ouvre? (fig. 96).



FIG. 126. — ROI DE JUDA.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Baie de gauche, côté gauche.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail royal,* p. 14.)
Face en longueur.



FIG. 127. — JONZY (Saône-et-Loire). TYMPAN DE L'ÉGLISE.
Envol des draperies; jets des plis exagérés.

ATTITUDES ET MOUVEMENTS

L'idée d'attacher une statue à chacune des colonnes d'un portail est née à Saint-Denis, vers 1135. M. Mâle attribue cette innovation au grand ministre Suger dont l'action fut considérable sur le renouveau artistique de cette époque. « Car, dit M. Mâle, transformer des personnages en colonnes est autant une idée mystique qu'une idée plastique » (1). Ces grandes statues-colonnes étaient donc par destination condamnées à la rigidité et à l'immobilité, ainsi qu'il convenait aux colonnes d'un temple (fig. 128). Elles participaient autant de l'architecture que de la statuaire. Aussi, bien que droites, n'avaient-elles aucune des caractéristiques de la station debout (Voy. vol. III, p. 44). Bien que reposant à plat sur un plan d'ailleurs très incliné, leurs pieds ne les portent pas. Les lois naturelles de l'équilibre ne sauraient leur être appliquées, si bien qu'elles semblent délivrées des servitudes de la matière; vivantes néanmoins par l'expres-

(1) MALE, *l'Art religieux au douzième siècle,* p. 391.



Fig. 128. — Rois et Reine de Juda.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Baie centrale, côté droit.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Royal*, p. 10.)
Type de statues-colonnes.

sion de leur physionomie, ne sont-elles pas dignes de conduire au temple de celui qui a dit : « Mon royaume n'est pas de ce monde? »

Est-ce intentionnellement que l'artiste roman a négligé ainsi les lois de la statique humaine? Il est plus vraisemblable de croire qu'il ne les connaissait pas et que son inexpérience l'a servi. Il a simplement sculpté ces figures suivant l'idée qu'il avait reçue et sans s'écarter d'un gabarit donné. Dans la forme cylindrique d'une colonne il a enfermé son personnage qu'il a revêtu de draperies aux plis multipliés, la plupart verticaux, qui a fait comparer par M. Mâle les statues du Portail Royal de Chartres « à de délicates colonnes cannelées » (MALE, *loc. cit.*, p. 392).



Le sculpteur de Chartres ou de Saint-Denis n'abandonnait pas pour cela son amour du mouvement et, dans les autres parties d'un même édifice, les figures des tympans, des linteaux, des voussures et des chapiteaux remuent, s'agitent en des scènes variées et, malgré l'exiguïté de la place que souvent elles occupent, reproduisent les attitudes les plus diverses, les mouvements les plus expressifs et presque toujours les plus justes, ainsi que nous le verrons plus loin.

Pour l'instant il est curieux de faire remarquer les quelques mouvements qu'il a su imprimer aux différentes parties de ces statues-colonnes. Seul le torse, et pour cause, est toujours dans la rectitude absolue. Mais les membres supérieurs diversement fléchis tiennent soit un livre, soit une banderole. Ces gestes sont étriqués, car les bras restent collés au corps quelle que soit la flexion

FIG. 129. — ROI DE JUDA.
Portail royal de la cathédrale de Chartres.
Baie de gauche, côté droit.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail royal*, p. 8.)
Rotation du membre inférieur droit amenant le croisement des deux jambes.

du coude. Les deux mains sont généralement occupées à tenir l'objet



Fig. 130. — Apôtres regardant le Christ.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Tympan de la baie de gauche.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Royal*, p. 31.)
Face tournée en haut avec inclinaison de la tête.

qu'elles portent. Lorsqu'une des mains est libre, elle s'élève la paume tournée en avant avec une extension parfois exagérée du poignet.

Quant aux membres inférieurs, il était impossible de les fléchir sans les

écarter et les éloigner de la ligne médiane. Un seul mouvement restait possible, celui de la rotation. Et l'artiste en a usé. Il n'a pas manqué, dans l'immobilité générale, de représenter le seul mouvement qui fût possible



Fig. 131. — Pacte de Judas.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Baie centrale, côté droit (chapiteau).
(D'après Ét. Houvet, *Portail Royal*, p. 89.)
Torsion de la figure entière sur elle-même.

en faisant se croiser les jambes du personnage. Un des membres inférieurs dans toute sa longueur, depuis la hanche jusqu'au pied, passe au-devant de l'autre dònt il croise la direction et se traduit sous le vêtement par une longue saillie oblique parcourue dans toute son étendue de plis courbes

parallèles qui rompent avec la monotonie des plis verticaux voisins (fig. 129). En dehors des statues-colonnes des portails, l'artiste roman, héritier de l'amour du mouvement que recherche l'art byzantin, s'ingénie à assouplir la figure humaine et à mettre en jeu les diverses articulations. Les vieillards de l'Apocalypse ou les apôtres rangés sur le linteau tournent la tête pour contempler la scène qui se passe dans le tympan, Christ en majesté ou en ascension (fig. 130). Ces mouvements de torsion avec direction de la face en haut sont bien un peu forcés mais on n'y voit pas ces exagérations et ces invraisemblances dont les manuscrits byzantins nous offrent tant d'exemples. Je connais même un exemple de torsion de tout le corps sur lui-même très habilement représenté. Il existe dans les chapiteaux du Portail Royal de Chartres (fig. 131). Les inflexions latérales sont fréquentes ainsi que la flexion en avant. Quant au renversement en arrière nous en citerons plus loin de bien curieux exemples. Sous les doigts du sculpteur roman, le corps humain se plie dans tous les sens. — Il arrive même que le sculpteur de Souillac se livre à de singulières exagérations. Saint Pierre gesticule et le prophète Isaïe exécute un véritable pas de danse pendant que le vent de l'inspiration soulève ses draperies (fig. 132).



Fig. 132.
Le Prophète Isaïe.
Souillac.
Exagération du mouvement.

Au siècle suivant, les statues des porches se détachent un peu des colonnes et leurs allures se rapprochent de la nature ainsi que nous le verrons plus loin. Mais dès maintenant nous retrouvons dans les autres parties de ces mêmes portails l'empreinte de la réalité qui commence à se montrer. C'est ainsi que l'on voit les figures s'incliner de côté comme les vieillards de l'Apocalypse des voussures de Chartres (fig. 96), ou les apôtres de la Transfiguration de la Charité (fig. 133), préludant ainsi aux formes onduleuses de la station hanchée qui se dessinent plus ou moins accentuées

dans la série des apôtres qui assistent à la transfiguration sur le tympan de l'église de Mauriac et surtout sur celui de Cahors.

Une petite figure perdue dans la foule qui peuple les chapiteaux du Portail Royal de Chartres semble la réaliser assez correctement avec une jambe fléchie portée de côté (Houvet, *loc. cit.*, pl. 89). Au tympan d'Autun,



Fig. 133. — La Charité, tympan du bas-côté de l'église.
Inclinaison latérale des deux apôtres qui entourent le Christ. Ébauche de la station hanchée. Marche en flexion correcte des rois mages.

la *station debout* revêt, par la flexion des genoux, sur les petites figures des réprouvés une expression de crainte, de terreur ou d'affaissement admirablement exprimée. Le grand ange qui soutient un des plateaux de la balance où se pèsent les âmes voit deux de ces petites figures apeurées se réfugier sous sa robe (fig. 134).

Rien ne saurait plus s'éloigner de l'immobilité verticale des grandes



FIG. 134. — PÈSEMENT DES AMES.
Détail du tympan de la cathédrale d'Autun.
(Giraudon, phot.)
Variété de la station debout avec flexion des jambes.

figures des colonnes que le violent renversement en arrière, jusqu'à l'arc de cercle, des deux anges qui, de chaque côté du Christ dans l'Ascension, avertissent les apôtres du miracle. Cahors en est l'exemple le plus accentué; sur ces figures le pied qui est en arrière indique qu'il s'agit là d'une sorte de station, d'un mouvement s'exécutant sur place (fig. 135).

Sur le tympan de Mauriac un semblable renversement en arrière des anges annonciateurs se trouve, bien qu'à un moindre degré.



Fig. 135. — L'Ascension.
Cahors, tympan de la cathédrale.
Exagération du renversement en arrière des deux anges qui préviennent les apôtres du miracle.

A Chartres, la même scène est reproduite avec plus de mesure encore et les deux anges ont un mouvement qui devient élégant et plein de naturel.

La *station assise* a été fréquemment reproduite par l'art roman qui a cherché à la varier de maintes façons. En outre du grand Christ en majesté qui domine la scène, on voit, assis aux tympans des églises, nombre de figures, vieillards de l'Apocalypse, apôtres, etc...

A Moissac, assis sur leurs trônes, face aux spectateurs, les vieillards ont une grande liberté d'allure. Leurs jambes souvent correctement placées de face, les genoux plus ou moins écartés, sont d'autres fois entièrement tournées d'un côté ou de l'autre ou croisées de diverses manières, soit en

forme d'X, soit une cuisse par-dessus l'autre et le pied ballant, soit même une jambe horizontalement placée, les chevilles posant sur le genou de l'autre jambe; chacune de ces attitudes varie par le degré d'accentuation, de telle sorte qu'il n'est pas deux de ces figures exactement semblables.

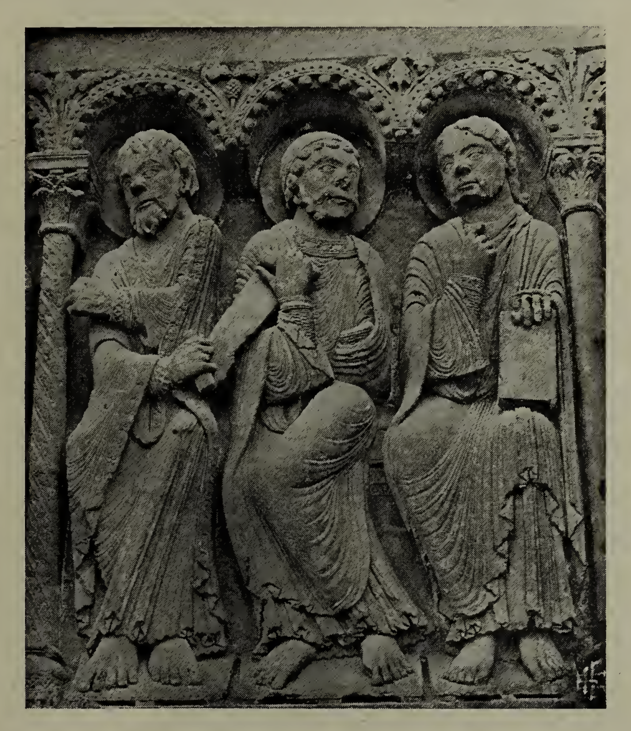


Fig. 136. — Apôtres.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Tympan central.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Royal,* p. 43.)
Trois variétés de l'attitude assise.

Les apôtres de Charlieu ont plus de correction et plus d'uniformité dans leur attitude assise; à Chartres également où, sur les douze apôtres, quatre seulement ont les jambes croisées à partir du genou et un seul assis complètement de côté (fig. 136).

Le douzième siècle n'a pas craint d'exagérer dans la pierre l'envol des

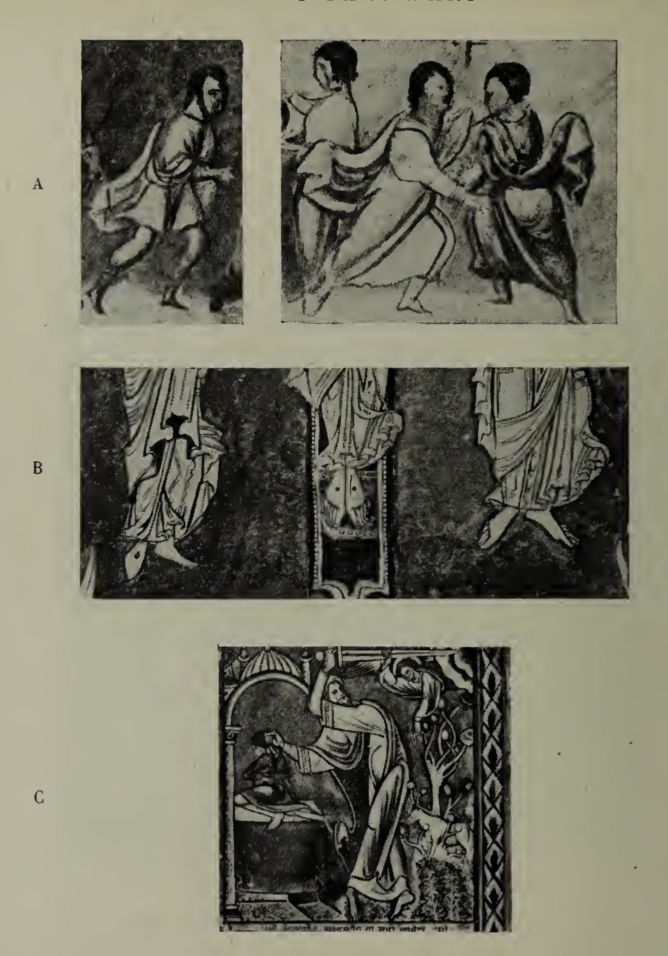


Fig. 137. — Quelques exemples de draperies volantes empruntés aux anciens manuscrits.

A, Genèse de Vienne. Ve siècle. B, Manuscrit de Limoges. XIe siècle. C, Grande bible. XIIe siècle.

draperies et la violence des mouvements des corps. Cette audace n'a presque pas de limite; elle témoigne, malgré l'imperfection des formes, d'une vitalité puissante. C'est le propre des forces jeunes que ce besoin de

A



B



Fig. 138. — Exemples de draperies volantes dans l'art roman.
A, Tympan de Vézelay. B, Chapiteau de Chartres.

se répandre en violences que le temps assagira et perfectionnera. En cela le douzième siècle prépare le treizième,

L'art roman a développé, au point de la faire sienne, une forme de dra-

perie assez singulière qui lui vient des anciennes miniatures de l'Orient. C'est une sorte de draperie volante d'une forme si spéciale qu'elle est facile à reconnaître. Elle consiste en ceci : un pan d'étoffe, morceau de robe ou de manteau, s'éloigne de la figure comme poussé par le vent, mais, en un point plus ou moins éloigné de son extrémité, le mouvement s'arrête comme retenu par un obstacle, par une main invisible, et de ce point fixe ce qui reste de la draperie retombe naturellement en plis tuyautés et étagés comme sous l'action de la pesanteur. La figure 137 en montre plusieurs exemples à divers degrés d'accentuation. Ceux empruntés à la *Genèse* de Vienne sont les plus caractéristiques. On les retrouve bien que réduits sur le manuscrit de Limoges et M. E. Mâle les a signalés, attirant l'attention sur les « mêmes plis bouillonnants du tympan de Moissac ». Un pan du manteau d'Abraham sur la Grande Bible du douzième siècle se relève de la même façon. Et l'on pourrait en signaler d'autres exemples mais ceux-ci suffisent pour démontrer l'imitation qu'en ont fait les artistes romans le plus souvent même en l'exagérant.

C'est ainsi què sur de nombreux tympans, à Moissac, à Autun, à Vézelay..., la robe du Christ se relève de cette curieuse manière qui n'a rien de naturel. Il en est de même des robes des anges et des apôtres à la Charité, à Beaulieu, à Autun, à Vézelay. A Jonzy, derrière les deux anges, deux grands jets d'étoffe se détachent au niveau de la ceinture. A Chartres, deux petites figures des chapiteaux du Portail Royal portent sur le côté ce véritable jet d'étoffe fort caractérisé et qui semble n'avoir d'autre but que de meubler un espace demeuré vide. (fig. 138).

Le Christ lui-même semble se tordre sur son siège et les deux anges tournés du côté opposé à l'auréole qu'ils soutiennent font le grand écart, un pied posé sur le dos des animaux, le lion et le bœuf qui représentent saint Marc et saint Mathieu.

Au tympan de Jonzy, occupé seulement par le Christ en majesté et deux anges, la violence, exprimée déjà par le geste outré des deux anges, l'est aussi par le tumulte des draperies aux plis multipliés comme soulevées par un vent de tempête.

Au portail de Charlieu, le tympan est uniquement occupé par le Christ en majesté avec les symboles des quatre évangélistes et deux anges. Or, dans cette scène apocalyptique majestueuse et terrible, tout est violence et mouvement.

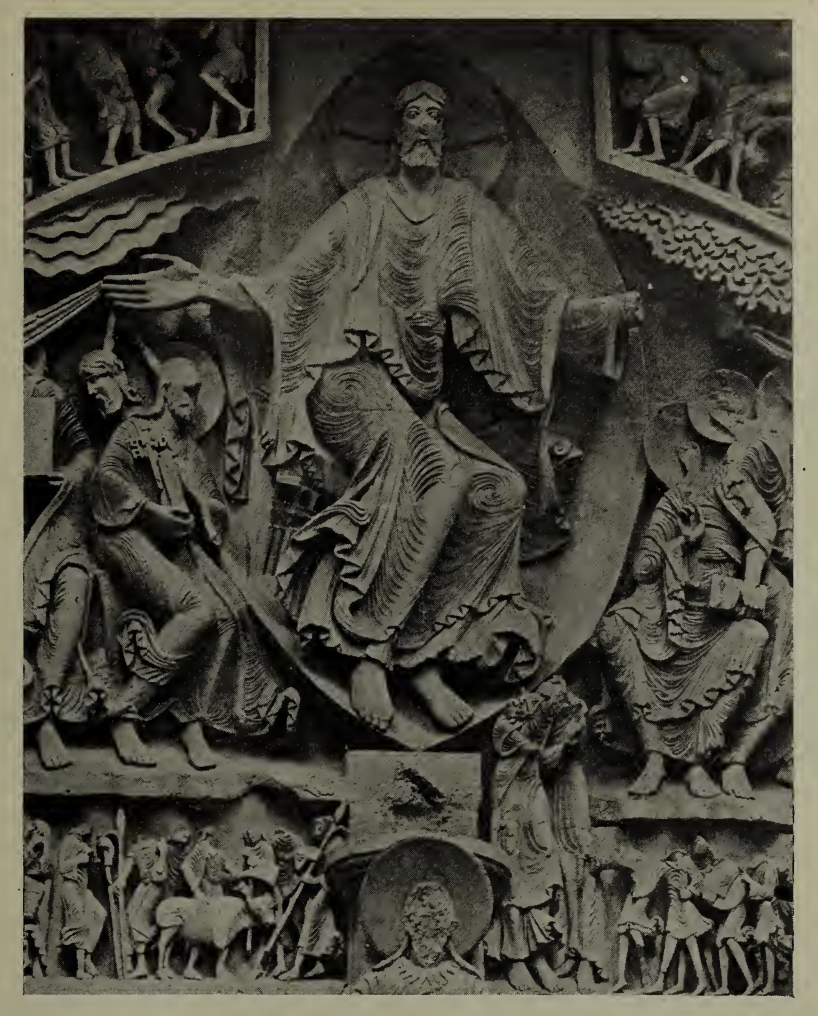


FIG. 139. — VÉZELAY. TYMPAN CENTRAL DU NARTHEX DE L'ÉGLISE DE LA MADELEINE.
Variété dans les poses des apôtres. Multiplication des plis : jets de draperies.

L'artiste qui sculpta le tympan de Vézelay met l'agitation partout (fig. 139). Les draperies du Christ sont gonflées et soulevées autour des

jambes comme par un vent violent. Lui-même est assis de côté comme prêt à partir. Les figures des apôtres groupées par six de chaque côté sont pleines de mouvement dans des poses variées, assises ou debout; plusieurs placées derrière un premier rang, et les têtes malheureusement brisées se devinent à la position des auréoles diversement orientées. Nous dirons un mot tout à l'heure des petites figures du linteau.



Fig. 140. — Trois apôtres en marche.
Tympan de la cathédrale d'Angoulême.
(Phot. Arch. phot. d'arch. et d'hist.)

Marche. — La marche assez correctement représentée en général est la marche en flexion sur la double plante ainsi qu'on le voit au tympan de la Charité dans l'Adoration des Mages. Le premier mage près d'atteindre le but précipite le mouvement et en soulevant le talon qui est en arrière donne une image de la marche fort correcte.

Mais l'artiste roman a su varier cette formule. Au portail (Mâle, *l'Art religieux au douzième siècle,* p. 429) de Neuilly-en-Donjon (Allier), sur les trois mages, les deux derniers posent sur la double plante en un pas de

procession fort lente, pendant que le premier se précipite vers l'enfant-Jésus à peine soutenu par la pointe d'un pied.

Sur le tympan de la cathédrale d'Angoulême trois apôtres sont représentés allant prêcher l'Évangile (fig 140). Ils y mettent certes beaucoup d'ardeur et donnent de la marche trois figures différentes et d'inégale valeur. Le premier est d'un grand naturel et serait d'une correction parfaite si au lieu de reposer sur la double plante les pieds ne touchaient le sol que par un point de leur étendue, celui qui est en avant par le talon, celui qui est en arrière par la pointe. Le personnage qui suit montre une grosse incorrection dont nous ne saurions faire grief au sculpteur roman, puisque l'art grec l'a souvent commise. Elle consiste dans la position du



FIG. 141. — LINTEAU (PARTIE GAUCHE) DU TYMPAN DE L'ÉGLISE DE LA MADELEINE A VÉZELAY.

Variété des attitudes de la marche.

pied qui est en arrière et dont la pointe est tournée complètement en ce sens. Enfin le dernier marche en flexion peut-être un peu trop inclinée en avant mais son talon qui est en arrière se soulève correctement.

A Carennac, à l'étage supérieur du tympan deux petites figures marchent à très grandes enjambées sur la pointe des pieds. Les Égyptiens et ensuite les Grecs ont fait courir ainsi leurs personnages.

Sur le tympan de Vézelay, sur lequel nous avons déja signalé un mouvement surprenant, les petites figures de la partie inférieure, qui toutes se dirigent vers le milieu de la composition en une longue théorie, donnent de la marche une représentation vraie et fort curieuse parce que nous n'en connaissons pas de semblable dans toute l'histoire de l'art. Tous les marcheurs sont représentés dans une attitude différente qui figure chacune un moment différent de la marche. La figure 141 est, à ce point de vue,

très démonstrative. Les différents temps de la marche sont figurés, jusqu'à celui du milieu du pas au moment où la jambe au levé croise la jambe qui pose à terre.

Il est bien certain qu'au douzième siècle l'analyse de la marche n'avait pas été faite et à plus forte raison enseignée aux artistes. L'on peut se demander s'il ne s'agit pas là de l'effet d'un simple hasard heureux. Cependant non. L'artiste qui a sculpté le tympan de Vézelay avait des



Fig. 142. — Anges montrant le Christ aux apôtres.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Tympan de la baie de gauche.
(D'après Ét. Houvet, *Portail royal*, p. 82.)

dons d'observation et d'originalité très développés, ainsi qu'en témoignent toutes les parties de son œuvre. Ayant eu à figurer des personnages marchant, il a regardé autour de lui ses contemporains en marche, seuls les uns après les autres ou en groupe, et il a remarqué que les jambes se croisaient de différentes manières et qu'à moins de marcher au pas, les jambes d'individus marchant en groupe avaient au même moment des positions fort différentes. En mettant en pratique cette simple observation, il est arrivé à donner une image exacte de la marche et quelques-unes de ses figures semblent empruntées à une série chronophotographique.

Vol. — Les anges, qui tiennent une grande place dans l'iconographie figurée par l'art roman, sont souvent représentés en plein vol, soit qu'ils sonnent la trompette du Jugement dernier, soit qu'ils accompagnent l'ascension du Christ, soit qu'ils soutiennent l'auréole du Christ en majesté, etc.



Fig. 143. — Conques. Tympan de l'église Sainte-Foy.
Ange volant dans l'attitude de la course.

Dans bien des cas ils semblent tomber du ciel tête premiére comme au tympan de Cahors ou de Conques; à Chartres, ils descendent en suivant de profil une courbe harmonieuse (fig. 142), comme aussi au tympan du portail gauche de Saint-Gilles. A Senlis, ils fendent l'air plus ou moins horizontalement.

Mais la figuration la plus intéressante du vol est celle qui se voit tout en haut du tympan de Cahors à droite et à gauche, où deux anges sonnant la trompette du Jugement dernier, ont les jambes dans l'attitude de la course, figurée depuis à la Renaissance.

Actions diverses. — La représentation des mois est l'occasion de figurer les gestes les plus variés avec un souci très vif de l'exactitude et de la réalité. C'est ainsi qu'on voit dans les voussures du Portail Royal de Chartres



FIG. 144. — JUILLET FAUCHE SON BLÉ. AVRIL CUEILLE UNE FLEUR.
Portail royal de la cathédrale de Chartres. Baie de gauche, cordons de voussures.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail royal,* p. 36.)

Février se chauffer, Novembre tuer son porc, Mars tailler sa vigne, Juillet faucher son blé (fig. 144), Avril cueillir une fleur (fig. 144), Août lier ses gerbes, Septembre faire la vendange, Juin faucher son pré, etc... Au siècle suivant ces travaux des mois prendront un grand développement, mais le

naturel de certaines des scènes que nous venons de citer ne sera pas dépassé.

Les arts libéraux sont prétexte aussi à des scènes qui meublent les



Fig. 145. — Aristote.
Portail royal de la cathédrale de Chartres, XIIe siècle. (Baie de droite, cordons de voussures.)
(D'après Ét. Houvet, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, pl. 31.)
Remarquable exemple de ronde-bosse.

voussures; je citerai : la géométrie, Ptolémée, la grammaire, la musique. Mais les personnages de cette série les plus curieux et les plus intéressants sont Pythagore penché sur son pupitre et absorbé dans ses études et

Aristote d'une physionomie si attachante (fig. 145.). La main droite tient le calame brisé d'un mouvement fort juste et la face étudiée avec beaucoup de soin est pleine d'expression. Si l'on veut bien regarder cette tête avec un peu d'attention, on constatera que jamais tête ne fut construite dans l'espace avec plus de précision, plus d'exactitude, plus d'habileté. De plus elle ne relève d'aucune école. Comme d'ailleurs la plupart de celles des autres personnages du même portail, elle a un accent individuel si prononcé que l'artiste n'en a pas pris le modèle dans son imagination, mais bien autour de lui, parmi ses contemporains, c'est un portrait.

Nous verrons au siècle suivant ces accents de nature se multiplier, et peu à peu l'artiste amoureux de la réalité abandonnera le legs d'un passé périmé pour faire œuvre personnelle et originale.



Fig. 146. — Course sur la pointe des pieds.
Tympan de l'église de Carennac (détail).
(D'après J. Roussel, *la Sculpture romaine.*)



Fig. 147. — Musée du Trocadéro.
Salle du XIIIe siècle.
(Phot. Giraudon,)

II. — ART GOTHIQUE

La statuaire de l'art gothique est la continuation logique et comme l'épanouissement naturel de la statuaire romane. Il n'y a pas de heurt ni d'hiatus entre les deux grandes époques de l'art du moyen âge. Le treizième siècle continue le douzième, le complète et le perfectionne. Il poursuit la libération déjà commencée du lourd et long passé de l'emprise byzantine, par un retour à la nature, aussi bien dans les motifs décoratifs que dans le rendu de la figure humaine.



Fig. 148. — Chapiteau de la chapelle des fonts baptismaux.
XIIe siècle. Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Architecture*, p. 87.)

LES FORMES

Pour ce qui est de la décoration, le treizième siècle abandonne l'abstrait et les constructions géométriques pour en puiser les motifs dans le milieu où il vit et il y introduit progressivement la flore du pays étudiée avec amour. On suivra cette intéressante évolution en comparant les fig. 149 à 151. On voit d'abord au Portail Occidental de Chartres par exemple les bases et les fûts des colonnes décorés de dessins géométriques, et les chapiteaux de la même époque de la chapelle des fonts baptismaux sont également formés de végétaux d'une stylisation à outrance fort habilement d'ailleurs imaginés et sculptés. Au Portail Nord de la même cathédrale, le siècle suivant nous montre une abondante floraison naturelle qui pousse aux fûts des colonnes

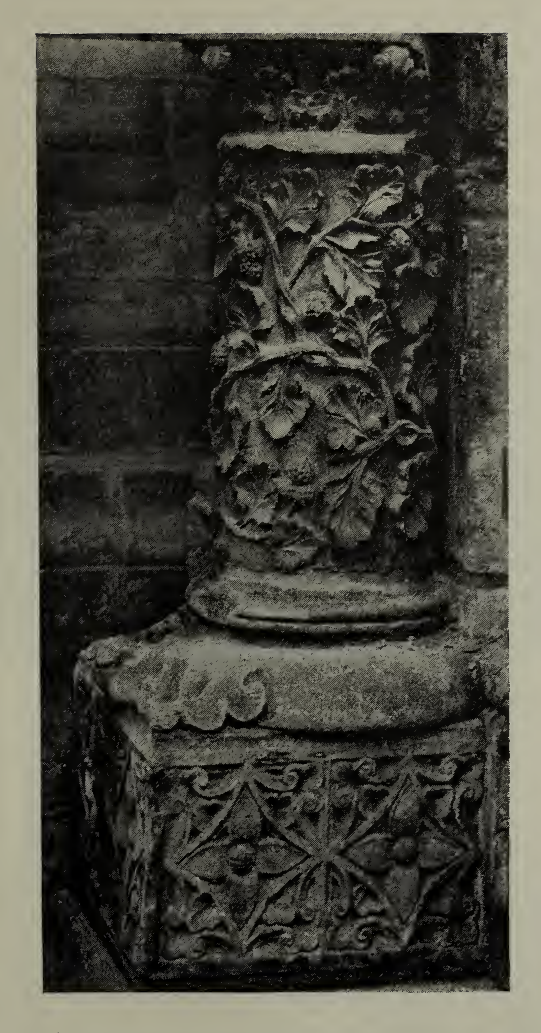


Fig. 149. — Colonne du portail nord de la cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Architecture*. p. 10.)
Transition entre le décor emprunté au feuillage naturel et le décor géométrique.

(fig. 149). Mais la base, témoignage de méthodes bientôt abandonnées, porte encore la géométrie des feuillages. Bientôt la frondaison des chapiteaux se développe (fig. 150). L'œil amusé retrouve aux flancs de l'édifice sacré et jusque dans les recoins les plus imprévus, la plante familière qui l'humanise, le lierre ennemi des vieux murs et de l'arbre orgueilleux, la vigne qui donne la boisson réconfortante et joyeuse, l'érable, le chêne symbole de force et



Fig. 150.
Chapiteau du déambulatoire sud de la cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Architecture*, p. 89.)

puissance, le pavot qui calme la douleur, le nénuphar orgueil des eaux, puis l'humble fraisier, le framboisier, le muguet timide, l'églantier qui évoque le printemps à côté de la rose qui pousse sous la neige, etc, etc... Et dans cette flore touffue et variée, le peuple reconnaît, à la place des bêtes fantastiques adossées ou affrontées des étoffes ou miniatures byzantines, mystérieuses et effrayantes, les animaux qui peuplent ses champs, ses bois ou sa demeure. (fig. 151)

Une évolution analogue se fit parallèlement dans le dessin de la figure humaine. La tête conserve son importance, mais le corps mieux construit

commence à vivre vraiment. Les plis des draperies perdent toute roideur et habilement disposés font valoir les mouvements et les formes.

Très rapidement la statuaire prend des qualités de noblesse, de juste équilibre et de sérénité qui l'ont fait comparer à l'art du cinquième siècle antique.



Fig. 151. — Chapiteau de la cathédrale de Reims.
XIIIe siècle.



Fig. 152. — Récolte des pommes. Vendanges. Semeur.
Cathédrale d'Amiens. Soubassement.

ATTITUDES ET MOUVEMENTS

Les grandes statues des portails perdent peu à peu de leur rigidité, elles se détachent progressivement de la colonne à laquelle elles sont adossées. Les draperies sont de plus en plus naturelles et les attitudes deviennent variées; notamment elles s'orientent vers la station hanchée.

A Chartres, dans les Portails Nord et Sud qu'il est facile de comparer au Portail Royal du siècle précédent, on constate aisément le premier stade de cette évolution. Bien que toujours adossées à une colonne et séparées par des colonnes nues plus petites, les statues prennent du corps, les têtes se penchent, se tournent, s'inclinent latéralement ; les corps ondulent, s'infléchissent et revêtent les caractères plus ou moins accentués du hanchement, que certaines figures réalisent très heureusement et sans exagération (fig. 153). Il résulte de cette liberté d'allure que certaines statues empiètent un peu sur la voisine. Il y a dans l'ensemble moins de régularité, plus d'imprévu et de variété.

A Amiens, les statues sont un peu plus écartées, surtout pour celles qui sont en dehors de l'ébrasement. Leurs gestes se développent alors avec plus d'aisance encore.

A Reims, la liberté est encore plus grande et les statues plus espacées finissent, en dehors de l'ébrasement, par perdre complètement leur colonne ; à Strasbourg, les statues des portails sont entièrement libérées. Elles se trouvent logées dans de véritables niches peu profondes, continuation de l'excavation des voussures.

C'est ainsi que la statue abandonne l'architecture pour vivre sa vie propre, en même temps qu'elle progresse et atteint à Strasbourg et à Reims jusqu'à une perfection universellement reconnue. Le treizième siècle s'est plu à représenter les actions les plus variées dans la figuration des travaux des mois déjà entreprise au douzième et il y a parfois réussi avec beaucoup de naturel et de vérité. Là comme ailleurs le treizième siècle continue et perfectionne l'œuvre déjà commencée au siècle précédent.

Nous n'avons que l'embarras du choix pour en citer des exemples parmi l'œuvre sculptée de nos grandes cathédrales.

A Chartres, dans les voussures du Portail Nord, les mois sont représentés par de petits personnages se livrant aux occupations ordinaires de la saison. C'est ainsi que Février se chauffe, Mars taille sa vigne (fig. 154) pendant qu'Avril tient en main les épis de la moisson future. Mai couronné de fleurs dresse le faucon de la chasse, Juin se prépare à faucher son pré (fig. 155), Juillet porte une gerbe, Août coupe le blé, Septembre vendange, Octobre sème, Novembre abat les glands, Décembre tue son porc, autant d'actions qui sont l'occasion de figurer des mouvements souvent pleins de naturel.

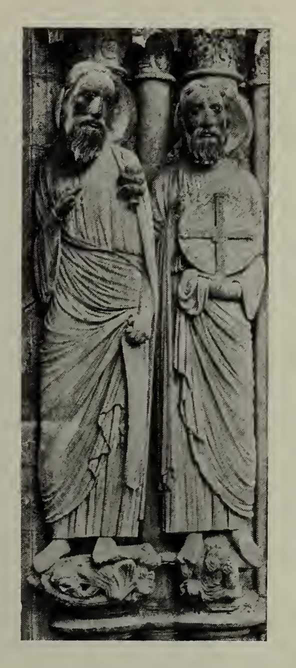


Fig. 153.
Isaïe et Jérémie.

Deux statues de l'ébrasement à droite de la baie centrale du portail nord de la cathédrale de Chartres.

(D'après Ét. Houvet, *Portail nord*, I, pl. 10.)

Hanchement naturel de la figure représentant Isaïe.

Mais entre tous le geste du semeur est le plus épineux à représenter, car il est fait de deux mouvements combinés, celui des jambes dans la marche

et celui des bras qui jettent le grain. Or ces deux mouvements ont un synchronisme déterminé par la marche elle-même. L'oscillation des membres, bras et jambes, d'un même côté se fait en sens inverse. Lorsque la main droite qui sème est en avant, le pied droit est en arrière et *vice versa*. C'est



FIG. 154.
MARS TAILLE SA VIGNE.
Portail Nord. Cathédrale de Chartres.
D'après Ét. HOUVET, *Portail Nord,* II, p. 78.)



FIG. 155.
JUIN SE PRÉPARE A FAUCHER SON BLÉ.
Il tient d'une main la longue pierre à aiguiser sa faux qu'il tient de l'autre main.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail Nord, cathédrale de Chartres,* II, p. 81.)

une des conséquences de la loi de la locomotion qui maintient la rectitude du torse. Le semeur ne peut s'y soustraire. Mais il arrive souvent que l'artiste qui figure un semeur néglige d'observer cette règle. Nous pourrions même de nos jours en citer de nombreux exemples.

Le sculpteur des cathédrales ne s'est guère trompé et le semeur de Chartres, ainsi qu'on peut le voir sur la fig. 156, opère le plus naturellement du monde.

A Amiens (fig. 152), c'est sur le soubassement de la porte nord de la façade occidentale que les travaux des mois sont représentés en de petits bas-reliefs inscrits dans des quatrefeuilles. Mais ici l'artiste a été moins heureux qu'à Chartres en ce qui concerne le semeur. Il en est de même à Notre-Dame de

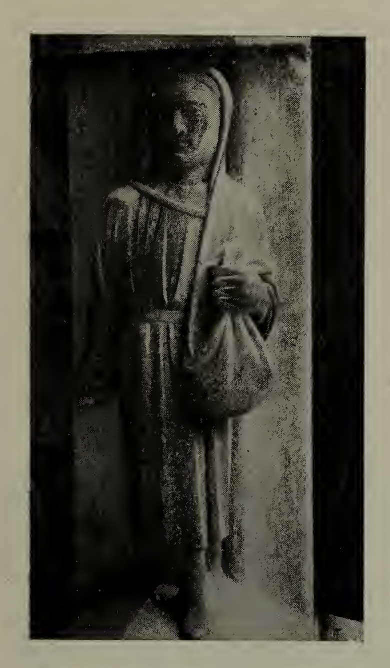


Fig. 156.
Octobre fait les semailles.
Portail Nord de la cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *loc. cit.*, p. 85.)



Fig. 157.
Personnage en marche.
Église Notre-Dame de Laon, XIIIe siècle.
(N. D., phot.)

Paris. Quant aux autres actions, elles sont fidèlement figurées, en particulier celles de faucher, de couper le blé à la faucille, de battre au fléau, etc.

Pour ce qui est des mouvements de la locomotion l'artiste du treizième siècle les a souvent représentés avec bonheur, témoin cette figure du personnage marchant de la cathédrale de Laon.

Mais l'artiste n'a pas craint d'aller plus loin et de représenter avec beau-

coup de correction les mouvements acrobatiques les plus osés, comme la marche sur les mains avec complet renversement du torse en arrière. La danse de Salomé devant Hérode lui en fournit l'occasion, comme nous le voyons sur le linteau du portail de la cathédrale de Semur-en-Auxois, Côte-d'Or (fig. 158); au tympan du portail gauche de la façade de la cathédrale de Rouen (fig. 159), et sur nombre d'autres tympans.



Fig. 158. — Danse de Salomé.
Tympan (détail) de l'église de Semur-en-Auxois (Côte-d'Or.)
(N. D., phot.)

Mais le treizième siècle avait été précédé, là comme ailleurs, par le douzième et la même scène se retrouve dans la décoration de Saint-Martin de Boscherville et nous nous souvenons avoir vu dans le cloître de Saint-Trophime d'Arles à la retombée d'une voûte une femme faisant l'arc de cercle complet, sorte de Salomé échappée au festin d'Hérode.

Mais, au milieu de toute cette agitation pleine de naturel, que devient la représentation du nu, ici notre principal objectif?

Nous possédons d'un architecte du milieu du siècle, Villard de Honnecourt, un album de dessins parmi lesquels, à côté de croquis pour la solution des problèmes de mécanique que soulève l'architecture ogivale en voie de se constituer, on trouve un bon nombre de dessins de figures entièrement nues. Non seulement Villard de Honnecourt dessine un Christ en croix (fig. 160) dont le torse et les membres font voir des formes bien particulières que nous étudierons dans un instant, mais, ce qui est excep-



Fig. 159. — Danse de Salomé.
Portail gauche de la façade occidentale de la cathédrale de Rouen.
(N. D., phot.)

tionnel et dont nous ne connaissons pas d'autre exemple à cette époque, c'est une véritable « académie », dessin soigné d'un personnage nu dont le seul but uniquement didactique est d'en montrer les formes telles que l'artiste les concevait (fig. 161).



FIG. 160. — CHRIST EN CROIX.
(VILLARD DE HONNECOURT, Pl. IV.)
Nu ne dépendant pas des formules antérieures.

Cette académie, qui occupe toute la planche XXI, est le seul dessin de tout l'album qui soit lavé au bistre, ce qui prouve l'importance qu'y donnait l'auteur et son désir de faire ressortir le modelé.

Le commentateur qui a publié le précieux album est fort embarrassé pour établir la signification de ce dessin et il laisse « le champ ouvert à toutes

les conjectures ». Pour nous, il est, malgré le vase qu'il tient de la main droite, le geste de la main gauche et la draperie jetée sur les épaules, une simple planche anatomique, inaugurant les figures de squelettes ou d'écorchés, que nous verrons bientôt les anatomistes toujours figurer dans une action quelconque.



Fig. 161. — Figure nue.
Album de Villard de Honnecourt *publié en fac-similé par J.-B. Lassus et Darcel.* Pl. XXI.

En outre de cette figure, notre architecte a dessiné au trait nombre de personnages nus en entier ou en partie. Celui qui occupe debout le milieu de la planche XLII (fig. 162), offre de grandes analogies avec la figure précédente, le geste de la main gauche est identique. Près de lui un autre personnage assis est entièrement nu.

On a pensé voir dans ces deux hommes, l'un assis, l'autre debout, deux études de nu d'après nature et d'un « réalisme brutal ». Ces types sont loin, en effet, de tendre vers un idéal de beauté. Il n'en est pas moins vrai qu'ils constituent une très curieuse tentative de généralisation, ainsi qu'en témoignent les autres figures nues du même auteur toutes conçues sur le même modèle (1) qui peut être résumé ainsi : Aucune trace des arts antérieurs n'apparaît.

L'artiste, s'il a connu les formes du « nu byzantin », de parti pris les oublie. Il spécule sur son propre fonds et cherche à prendre la nature pour guide.

Mais la difficulté est grande pour qui ignore tout des formes. L'observa-

(1) Comme les deux génies du mausolée de la planche X; les deux joueurs de la planche XVI; les deux lutteurs de la planche XXVI, etc.

tion même est plus malaisée qu'on imagine et par suite le dessin est souvent incorrect, je n'en veux pour preuve que le dessin de l'oreille, un peu complexe, il est vrai, mais que l'artiste a constamment sous les yeux.

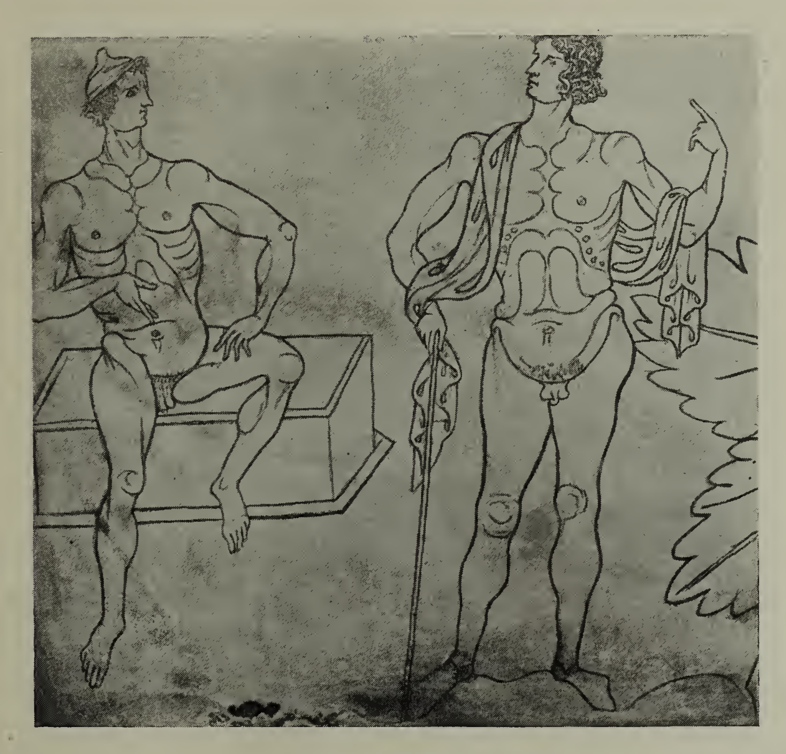


Fig. 162. — Deux figures nues.
(Villard de Honnecourt, *loc. cit.*, Pl. XLII.

Malgré son talent de dessinateur consommé il n'arrive pas à en donner une représentation conforme à la vérité. En effet sur une grosse tête de saint Pierre (fig. 163) où tous les traits du visage sont étudiés avec soin, on voit sur le pavillon de l'oreille la confusion la plus grande. L'anthélix volumineux est limité à la partie supérieure. L'hélix commence bien, mais il s'arrête trop tôt, ce qui donne à la conque une dimension exagérée. Le tra-

gus et l'antitragus sont à peu près bien placés, mais l'incisure qui les sépare, très exagérée, descend jusqu'au milieu du lobule.

On comprendra que le dessin du corps lui-même, avec ses formes souvent indécises, comme fuyantes, présente des difficultés bien considérables, encore augmentées par la rareté des occasions que l'artiste avait d'observer le nu. Il n'est pas douteux que Villard de Honnecourt n'ait eu plus d'une fois recours à la complaisance d'un compagnon qu'il priait de se dévêtir. Ses dessins en témoignent, mais même alors quel nu avait-il sous les yeux? Un fait certain c'est que l'artiste du treizième siècle n'y attachait qu'un médiocre intérêt. Ce qu'il cherchait surtout dans l'étude du corps humain, c'était un support pour les draperies.

Néanmoins il n'est pas sans intérêt de résumer et de préciser la formule à laquelle, lorsqu'il a dessiné le nu, il était arrivé.

Le torse, avec ses deux grandes régions, le thorax plus près de la nature, l'abdomen au contraire qui s'en éloigne singulièrement, fait voir des formes originales qu'on ne retrouve guère ailleurs.

Sur les côtés du sternum, le dessin de l'attache, en cet endroit, des gros faisceaux du muscle grand pectoral est évident. Il ne s'agit plus là, comme dans l'art byzantin, de l'indication de côtes sternales. La saillie claviculaire parfois fort exagérée (fig. 162) sépare nettement du cou la région pectorale dont la limite inférieure et externe est faite d'une double inflexion qui, de prime abord, paraît singulière, mais où il convient de reconnaître, dans la partie externe, la saillie bien observée du bord antérieur de l'aisselle. Ajoutons que le trait qui remonte sur le bras, mieux indiqué encore sur le petit Christ, est bien conforme à la nature. La région sous-mammaire est parcourue par les reliefs obliques de cinq côtes dont les parties antérieures sont marquées par des petits ronds.

A l'abdomen, s'accumulent les formes les plus curieuses. A son pourtour, dans la moitié supérieure, un gros bourrelet onduleux le circonscrit, de chaque côté, se terminant à la région du flanc dont il constitue la moitié inférieure formant une grosse saillie indépendante qui se continue avec la région sous-ombilicale de l'abdomen, de telle manière que le flanc apparaît coupé en deux par un sillon transversal profond. Cette description ne se rapporte qu'au côté gauche de la figure debout de la planche XLII (fig. 162) ; à droite ce n'est plus tout à fait la même chose, mais il faut remarquer que la figure penchant à gauche, le côté droit

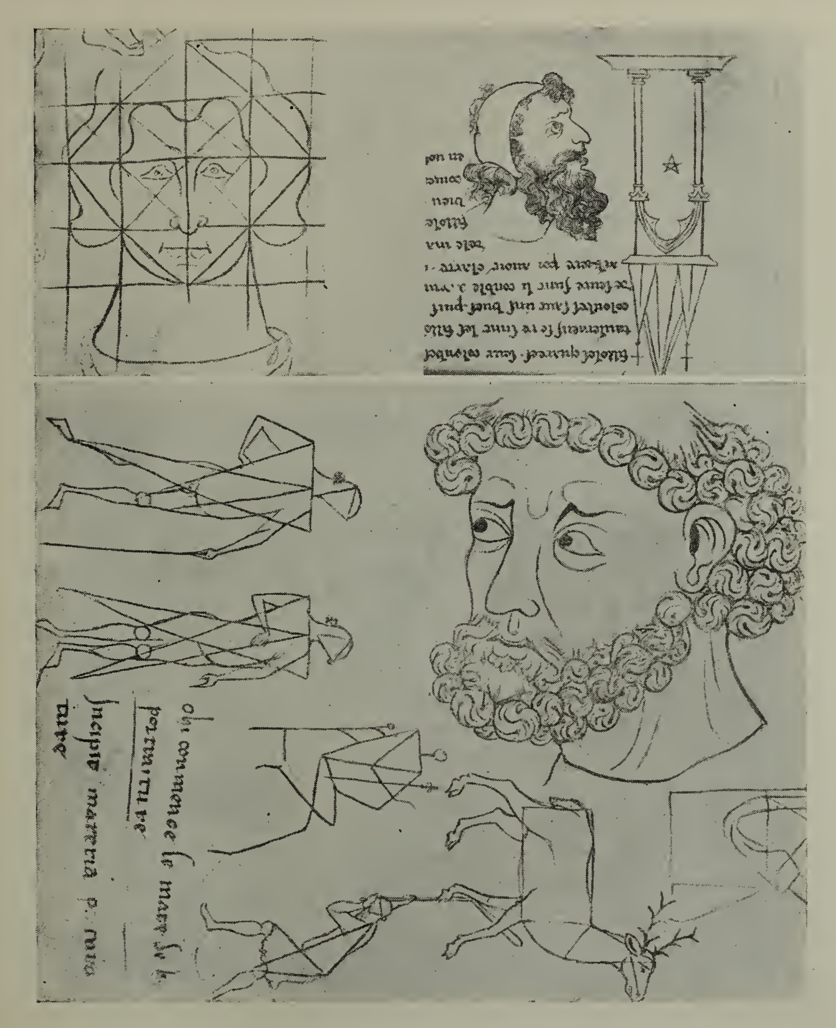


FIG. 163. — SCHÉMATISATION DES ATTITUDES. ÉTUDES DE TÊTES.
(VILLARD DE HONNECOURT, *loc. cit.*, Pl. XXXIV.)

tend à se simplifier. Le dessin des membres se fait remarquer par des contours souvent fort justes, surtout aux bras. Il n'en est pas de même des

modelés indiqués par des traits intérieurs dont la disposition ne varie pas, quel que soit l'aspect sous lequel se présente le membre. Il faut cependant noter que la rotation de l'avant-bras est parfois nettement et corrècte-ment indiquée, pendant qu'aux jambes la différence entre la face externe et la face interne n'est pas assez sensible. Je n'insisterai pas plus longtemps sur ces descriptions anatomiques. Nous en avons assez dit pour montrer des tendances manifestes à l'observation de la nature.

Mais il nous faut ajouter que la connaissance des formes extérieures du corps humain n'était pas le but que poursuivait l'artiste des cathédrales. Lorsqu'il étudiait la figure nue, c'était pour en déterminer les formes osseuses qui formaient la charpente qu'il se proposait de recouvrir de draperies. La planche XXI (fig. 161.) est particulièrement démonstrative à cet égard. On y voit notées avec soin et cernées d'un dur contour l'ossature du genou, les malléoles, l'olécrane, etc., jusqu'aux épines iliaques dépendant du bassin. Mais sur ce dernier point, l'artiste fait erreur. Il n'a point vu le grand trochanter qu'il remplace par une sorte de loupe graisseuse fort disgracieuse.

Sur les autres figures, le souci des formes osseuses est également indiqué par des cercles aux épaules, aux coudes, aux genoux.

Quant aux traits du visage, on peut relever un certain nombre de caractères constants particuliers au dessinateur. L'espace intersourcilier est large. Le nez, de profil ou de face, pointe vers le bas. Le sillon médian sous-nasal est bien indiqué. Des deux lèvres, l'inférieure est la mieux étudiée avec ses deux moitiés saillantes et symétriques. Le relief médian de la lèvre supérieure est mal compris. Des deux paupières, la supérieure est toujours la mieux indiquée.

Sur les profils, l'œil est rarement bien dessiné. On peut relever d'autres erreurs, comme le sillon naso-labial remontant beaucoup trop haut sur la tête de saint Pierre, etc.

Les extrémités sont en général incorrectes, cette petite main (pl. LVIII) est toutefois fort habilement indiquée avec les deux éminées thénar et hypothénar et la longueur inégale des doigts (fig. 166).

Les pieds généralement très longs montrent l'inégalité de longueur des orteils fort accentuée. Le second orteil est le plus long (fig. 167).

Mais si les formes locales anatomiques ne préoccupaient guère l'artiste du moyen âge, il n'en était pas de même des formes d'ensemble d'où

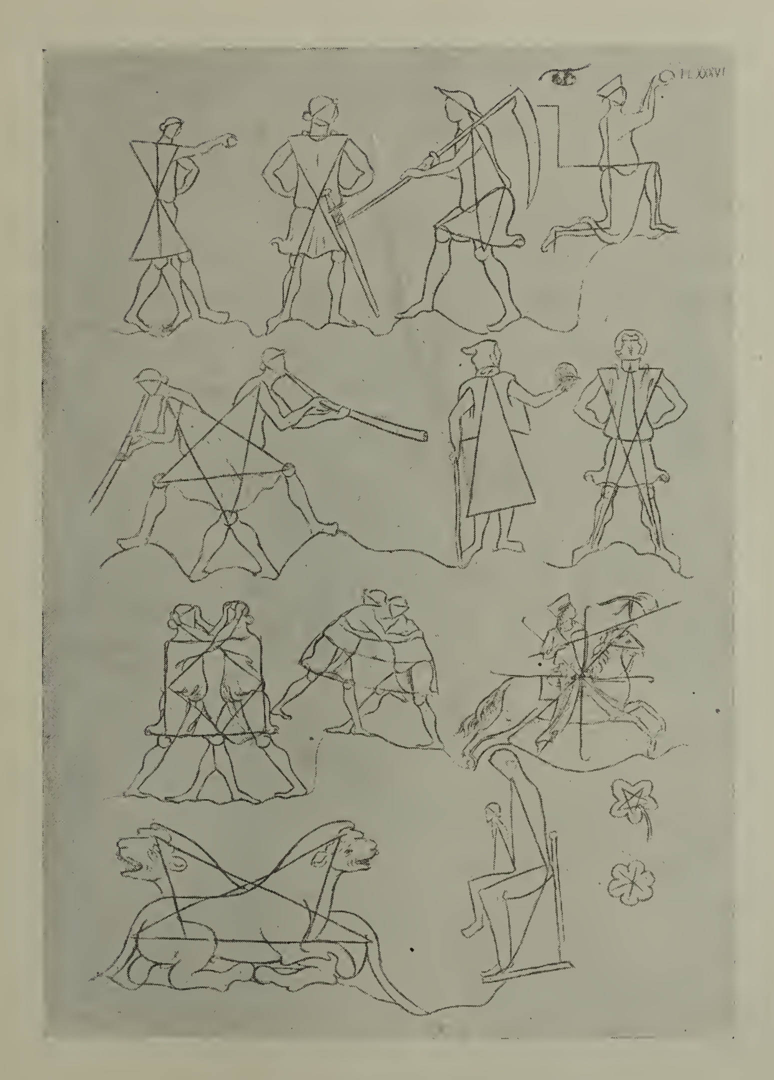


Fig. 164. — Schématisation des attitudes.
(Villard de Honnecourt, *loc. cit.*, Pl. XXXVI.)

résulte le mouvement de la figure. Aussi Villard de Honnecourt consacre-t-il plusieurs pages de son album à rechercher en d'habiles et rapides croquis les moyens de résumer par quelques simples traits ce mouvement et à définir géométriquement le procédé pour camper rapidement un personnage dans des attitudes variées. « C'est cette méthode expéditive de dessin que Villard de Honnecourt nous donne (1) et non des principes fixes de mesures exactes ni des relations mathématiques définies, qui auraient répugné au sentiment général de l'époque où il vivait. Mais cette méthode, bien qu'arbitraire, rend trop exactement l'allure que donnent aux personnages la sculpture et la peinture du treizième siècle pour ne pas supposer qu'elle devait être générale dans les ateliers. », Au milieu des nombreux croquis du visage humain chargé de triangulations arbitraires, il en est un qui mérite d'être relevé (fig. 163).



Fig. 165.
Hanchement sur une figure drapée.
(*Album de* Villard de Honnecourt, Pl. L.)

Toute la tête vue de face s'inscrit dans un carré parfait, la face n'a en largeur que deux des divisions de la hauteur. Des lignes horizontales traversent la face de façon à diviser la tête en parties à peu près égales. Les cheveux occupent la première, le front la seconde, le nez la troisième, et la bouche et le menton la dernière. Deux siècles plus tard Albert Durer reprendra cette méthode.

En résumé, le dessinateur du treizième siècle joint ses efforts aux sculpteurs du douzième dont nous avons étudié en détail les traits des grandes statues des portails, yeux, nez, bouche, oreilles et sur lesquels nous ne reviendrons pas. Quant au nu de toute la figure, le treizième siècle s'est échappé de la formule byzantine persistante au douzième, et nous verrons plus loin aux portails de Chartres, de Bourges, de Notre-Dame de Paris, de Rampillon, etc., le nu d'abord fruste s'affirmer progressivement dans une voie naturaliste heureuse.

(1) Album de Villard de Honnecourt, manuscrit publié en fac-similé par J. B. A.Lassus et A. Darcel, p. 139.

Nous ne pouvions passer sous silence le curieux essai de Villard de Honnecourt pour poser les règles du dessin du nu, à une époque surtout où l'on ne se préoccupait guère de le mettre à l'honneur. Sa tentative fut donc méritoire et valait de nous arrêter un instant dans cet ouvrage consacré à la forme humaine. Mais nous n'avons à en retenir que le soin qu'il a apporté à la mise en place des extrémités osseuses qui déterminent les plis des vêtements, la recherche de procédés rapides pour figurer les attitudes et les mouvements (fig. 164) dans leur vérité naturelle, et nous pouvons ajouter qu'il y a parfaitement réussi, et les pages de son album consacrées aux mouvements d'ensemble résument admirablement l'allure générale que donnent aux personnages la sculpture et la peinture du treizième siècle.

L'album de Honnecourt nous conduit tout d'abord à étudier les plis des étoffes dont le sculpteur du treizième siècle a revêtu ses personnages. Les plis compliqués aux courbes concentriques, aux cassures multipliées et illogiques, les jets d'étoffes sans raison que l'art roman avait empruntés à l'art byzantin sont abandonnés. Le personnage est habillé normalement et les plis de sa robe ou de son manteau sont occasionnés par sa charpente même et l'attitude qui lui est donnée. Il nous semble donc logique, avant de chercher à définir le nu du treizième siècle, de rechercher comment il a traité le personnage vêtu, et nous verrons qu'il l'a excellemment traité.



Fig. 166. — dessin d'une main.
Pl. LVIII.



Fig. 167. — Dessin de deux pieds.
Pl. XXXII.

(*Album de* Villard de Honnecourt.)



Fig. 168. — Les Apôtres de la cathédrale d'Amiens (partie gauche).

LA FIGURE HABILLÉE

Le nu, il faut bien le dire, n'a été traité qu'exceptionnellement par l'art gothique, ce qui ne l'a pas empêché, lorsqu'il y a été contraint par le sujet qu'il avait à représenter, de le faire souvent avec une maîtrise qui nous surprend parce qu'il n'emprunte rien aux arts qui ont précédé. On pouvait d'ailleurs le prévoir, à constater sous les draperies des statues vêtues, une charpente bien construite, un corps sain et robuste, car le plus souvent l'artiste a bien soin d'en révéler par le jeu des plis, les principaux contours. Déjà au douzième siècle, sur les statues-colonnes des reines du Portail Royal de Chartres, on voit la saillie des seins et de l'abdomen se modeler sous la robe. Mais au siècle suivant cette tendance encore timide s'affirme. Quoi de plus chaste, en même temps que de mieux révélateur qu'au Portail Nord de Chartres, la poitrine de la Vierge dans le groupe de l'Annonciation (fig. 169), celle des deux visiteuses dans la Visitation, celle de sainte Modeste, ou des petites figures des Béatitudes des voussures. Il est

vrai que les rondeurs des hanches ne sont point le fait de l'artiste gothique. C'est que, tout en cherchant à copier la nature, il obéissait à un idéal très pur et très élevé. N'avons-nous pas vu quelque chose d'analogue se produire dans l'art antique au cinquième siècle d'avant notre ère et nous avons rappelé à ce propos que l'étroitesse relative du bassin pouvait exister sur des sujets qui n'en étaient pas moins femmes et présentaient, dans le modelé des autres parties du corps, les caractères essentiellement féminins. Il est certain que cette preuve par le nu nous manque ici. Mais elle n'est point nécessaire, et le personnage de la Vierge (fig. 169) dans la scène de l'Annonciation au Portail Nord de la cathédrale de Chartres, est une figure qui, si elle présente encore quelque inexpérience dans la disposition des plis, n'en offre pas moins le type accompli de la vierge pure et soumise. Cette statue féminine est bien certainement une des plus belles, une des plus parfaites que l'art gothique ait produites (fig. 169).



Fig. 169. — Vierge du groupe de l'Annonciation.

Cathédrale de Chartres, Portail nord, baie de gauche (côté gauche).

(D'après Ét. Houvet, *Portail nord*, I, p. 5.)

Le nu de la poitrine se devine sous les draperies.

Les grandes figures des prophètes qui se pressent aux ébrasements du même Portail comptent parmi les plus impressionnantes de la statuaire du treizième siècle à ses débuts. M. Mâle y voit une réalisation étonnante de l'idée qu'on pouvait se faire de ces acteurs surhumains des temps prophétiques (fig.170).

« Ces grandes statues, dit M. E. Mâle, comptent parmi les plus extraordinaires du moyen âge. Elles semblent appartenir à une autre humanité... On les dirait pétries du limon primitif, contemporaines des premiers jours du monde... Ces patriarches et ces prophètes apparaissent vraiment comme les pères des peuples, comme les colonnes de l'humanité (1). »

Et d'autre part parlant de ces mêmes personnages : « On les voit, dit M. L. Hourticq, au Portail Nord de Chartres encore hors nature; un art embarrassé de roideur archaïque a fixé leurs personnalités.

(1) E. Male, *l'Art religieux du treizième siècle en France*, p. 184.



Fig. 170. — Melchisédec, Abraham, Moïse, Samuel, David.
Cathédrale de Chartres, Portail Nord, baie centrale, côté gauche.
(D'apres Ét. Houvet, *Portail Nord,* I, p. 8.)

Fig. 171. — Saint Avit.
Portail Sud, baie de droite, de la cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail sud*, I, p. 13.)

Fig. 172. — Saint Laumer.
Portail Sud, baie de droite, de la cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, I, p. 13.)

violentes; ce sont là ces visionnaires tumultueux et furibonds de la Bible qui, bien avant la sérénité radieuse de l'Évangile, en des tempêtes d'invectives, lançaient parfois des éclairs de vérité. Ils conservent durant le moyen âge leur physionomie redoutable (1) »...



À ces appréciations remarquables issues d'un profond sentiment de l'art et de la vérité, nous ajouterons notre modeste contribution en faisant remarquer combien, malgré une roideur encore incontestable, les poses sont variées, tendant vers le naturel (Isaïe a une attitude souple remarquable, de même que Siméon), comment les plis très habilement variés s'appliquent étroitement sur un nu qui commence à se révéler sérieusement construit. Mais les progrès en ce sens sont rapides et d'autres statues de la même époque, au Portail Sud, tels deux guerriers, saint Théodore et saint Georges, et deux confesseurs, saint Avit (fig. 171) et saint Laumer (fig. 172), sous leurs vêtements si différents touchent à la perfection au double point de vue de

(1) L. Hourticq, *Histoire générale de l'art, la France,* p. 72.

Fig. 173. — Le Christ enseignant.
Portail sud, Baie centrale sur le trumeau. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail sud,* I, p. 9.)

la disposition des plis et de la traduction du nu parfaitement senti, dans une attitude hanchée modérée admirablement interprétée.

Les apôtres des Portails d'Amiens et de Paris prêtent aux mêmes remarques. Mais là comme à Chartres, et ailleurs, il faut observer que toutes ces statues, dont la plupart sont fort remarquables pour la pose générale et le naturel des plis, sont loin d'avoir toutes la même valeur.



Fig. 174. — Les Apôtres du portail d'Amiens (partie droite).

Dans les ateliers où se taillait l'œuvre anonyme, tous les ouvriers n'avaient pas la même habileté.

Je crois que, dans ces chefs-d'œuvre précoces de l'art gothique, on ne saurait voir quelque chose de comparable à l'archaïsme grec comme on serait tenté de le faire. S'ils ont conservé encore quelque roideur, ils sont d'un art plus avancé que les Apollons archaïques ou les Korai de l'ancien Parthénon. On ne peut pas parler ici de la fameuse frontalité inventée au sujet de ces œuvres primitives. Si l'on voulait trouver la période archaïque de l'art gothique, il faudrait la chercher dans l'art roman, dans ces longues statues-colonnes où les détails des costumes aux broderies finement ciselées compensent l'imprécision des formes. Malgré l'exagération des gestes et des

attitudes, malgré l'illogisme des draperies qui bouillonnent, se retroussent et lancent comme des jets qui retombent brusquement, c'est bien lui qui a précédé l'art gothique et en constitue comme la phase de préparation.

Fig. 175. — Apôtre de la Sainte-Chapelle a Paris. Fin XIIIe siècle. *(Arch. phot. d'art et d'hist.)*

Le Christ est descendu du tympan des églises romanes, pour s'adosser au trumeau de certains portails et enseigner les apôtres alignés dans les ébrasements. D'une main il tient le livre de Vérité, de l'autre il fait le geste de la bénédiction. D'une majesté douce et tranquille, d'une noblesse souveraine, il est vêtu à Amiens d'une robe à gros plis tuyautés et d'un manteau habilement relevé sur le bras gauche. Il a conquis l'admiration de la foule qui l'a surnommé « le beau Dieu ». A Chartres, l'arrangement est plus simple, mais la figure a plus de bonté et de grandeur.

Au linteau du Portail Méridional d'Amiens, l'artiste a résolu le difficile problème d'aligner, dans un espace libre, les douze apôtres côte à côte sans qu'ils se nuisent, en les groupant deux à deux dans une paisible discussion et en donnant à chacun un caractère individuel. Les draperies sont d'un style simple, souple et ample sans excès (fig. 168 et 174). Il n'en est pas toujours ainsi; à la Sainte-Chapelle, les apôtres qui portent la croix de consécration se font remarquer par des draperies vraiment exubérantes sous les plis lourds desquelles le corps disparaît entièrement, mais c'est là une exception (fig. 175).

Dans cette note de belle tenue, de mesure parfaite, de juste équilibre, de perfection sereine qui dénote le grand art, Notre-Dame de Paris possède plusieurs ensembles de premier ordre. Ce n'est pas à nous de les décrire ici en détail. Il me suffira de citer entre autres le tympan du portail gauche de la façade occidentale consacré à la résurrection de la Vierge et à son ensevelissement. Mais nous ne pouvons pas ne pas nous arrêter un instant



Fig. 176. — La Communion du chevalier.
Cathédrale de Reims. Intérieur ouest du Portail central.
(Arch. phot. d'art et d'hist.)

sur la statuaire de Reims où les artistes plus libres qu'ailleurs ne semblent plus obéir qu'à leur inspiration, et créent des œuvres d'une grande originalité, où la vie circule en des formes neuves très simples ou plus recherchées.

La paroi intérieure de la façade occidentale est décorée, au-dessus d'un soubassement tendu de tentures de pierre, de niches, entre des panneaux de feuillage très fouillés, qui abritent des figures en ronde-bosse au nombre d'une cinquantaine. Parmi ces figures, toutes remarquables, nous en citerons deux bien connues : un prêtre revêtu des habits sacerdotaux donne la

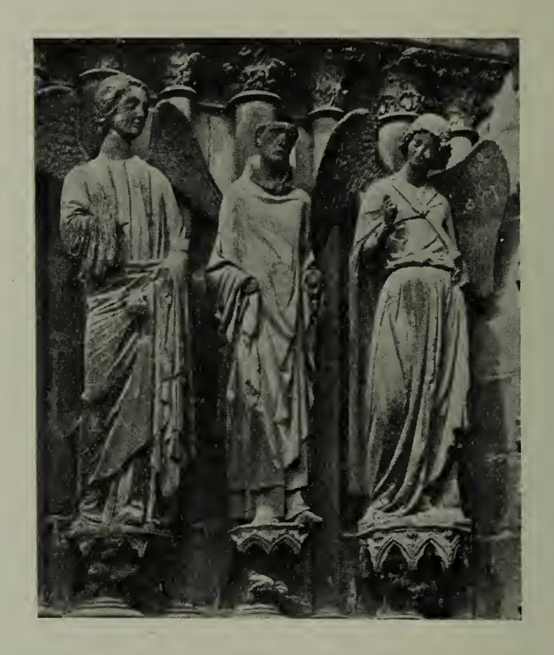


FIG. 177. — L'ANGE AU SOURIRE (PERSONNAGE A DROITE).
Cathédrale de Reims. Façade occidentale, ébrasement de gauche du portail nord.
(Arch. phot. d'art et d'hist.)

communion à un chevalier en costume du treizième siècle. Les gestes, d'une admirable simplicité, ne laissent plus rien à désirer au point de vue de la souplesse et de la vérité, et si les plis abondants des vêtements du prêtre cachent vraisemblablement le corps émacié d'un ascète, la cotte de maille du soldat recouvre des membres solides habitués aux durs travaux de la guerre (fig. 176).

D'autre part, aux porches de la même cathédrale, la plupart des statues

qui les ornent ont une liberté d'allure dans les attitudes et dans les draperies inconnue ailleurs. Mais c'est surtout parmi les figures d'anges, très nombreuses à la cathédrale de Reims, toutes conçues en un même style



Fig. 178. — La Visitation.
Cathédrale de Reims. Façade occidentale, groupe de l'ébrasement droit de la porte centrale.
(Phot. Giraudon.)

distingué, délicat, spirituel, peut-être un peu manièré, que se trouvent les œuvres les plus originales. Il nous suffira de rappeler l'ange de l'Annonciation et l'un de ceux qui conduisent saint Rémi pour montrer jusqu'à quel degré l'artiste rémois a su assouplir les formes, draperies et nus que ces dernières révélaient (fig. 177).

Et voici qu'apparaît ce groupe étonnant de la Visitation (fig. 178) dont les rondeurs charnues des épaules chez la Vierge et les mille plis qui



FIG. 179. — LA VISITATION.
Statues du Portail Nord de la cathédrale de Chartres, baie de gauche, côté droit.
(D'après Ét. HOUVET, *Monographie*, p. 34.)

recouvrent les deux figures, contrastant avec les autres personnages du même portail, rappellent le faire et les draperies mouillées de l'art antique. Ce rapprochement d'ailleurs a déjà été fait et M. André Michel, qui rappelle que les sculptures antiques, sarcophages, stèles, statues avaient abondé

dans le Nord-Est, jusque dans la vallée du Rhin, se demande s'il y eut imitation directe par les imagiers champenois de quelques-uns de ces modèles. Mais il ajoute : « En tout cas, il y eut transposition plus que



Fig. 180. — Vierge dorée d'Amiens. (*Arch. phot. d'art et d'hist.*)



Fig. 181. — La Vierge de Reims. (*Arch. phot. d'art et d'hist.*)

copie véritable, et cet incident de l'histoire de la sculpture n'eut à l'heure où il se produisit aucune conséquence durable (1). »

Je m'empresse de souligner cette appréciation d'un maître qui fait autorité en matière d'art médiéval, car nous verrons que l'examen des formes du nu nous conduit aux mêmes conclusions.

(1) A. Michel, *Histoire de l'art*, t. II, 2e part., p. 154.

L'artiste qui a conçu et réalisé ces deux figures est certainement sorti des voies coutumières et il a fait preuve d'originalité. La Vierge s'éloigne du type simple et modeste de ses autres images de cette même cathédrale et de celles d'Amiens ou de Chartres (fig. 179). Sa physionomie douce et charmante avec ses lourds bandeaux, son grand front, ses yeux un peu saillants surmontés de sourcils élevés et arqués, son nez fin un peu court, ses joues pleines et rondes, n'ont rien du masque grec. Elle est de chez nous. Mais un souffle profane a passé sur cette œuvre dont la pose hanchée à l'extrême atteste la liberté d'allure de même que le bijou placé sur la poitrine et le soin avec lequel les ondulations des cheveux sont disposées bien visibles en avant du pan du manteau qui recouvre la tête trahissent un brin de coquetterie qu'on chercherait en vain ailleurs. Quant à Elisabeth, son torse puissant et étoffé est celui d'une bonne matrone de la même famille. Il n'y a donc pas lieu en somme, malgré les plis mêmes des draperies, de chercher à ce groupe original, délicat et puissant à la fois, un modèle dans l'Antiquité.



FIG. 182.
REINE DE SABA.
Reims. Façade occidentale.
(Arch. phot. d'art et d'hist.)

La Vierge reine et mère, coiffée d'un lourd diadème et parée de bijoux, est un thème que l'art gothique a créé et qu'il a su rendre avec une grâce touchante. L'enfant tenu sur la hanche gauche légitime de ce côté un hanchement parfois exagéré. Un grand pan du manteau retenu sous le bras du même côté retombe en lourds plis étagés. Le type le plus célèbre est celui de la cathédrale d'Amiens connu sous le nom de la Vierge dorée (fig. 180). Mais il a été répété partout dans ces églises élevées à son culte et qui étaient des Notre-Dame. Nous n'en parlerions pas ici si nous ne voulions faire remarquer que, sur un certain nombre de ces statues, ce hanchement suppose parfois un développement du bassin qui, opposé à l'étroitesse de la poitrine, réalise le type féminin par excellence que nous avons longuement décrit ailleurs. La Vierge de Reims en est l'exemple le plus frappant (fig. 181).

Plus tard les plis de la robe et du manteau se font plus larges et plus amples et la Vierge disparaît presque sous l'abondance des étoffes qui retombent sur le côté et s'étalent à terre autour des pieds.



FIG. 183. — LA SYNAGOGUE.
Cathédrale de Strasbourg.
Portail méridional.

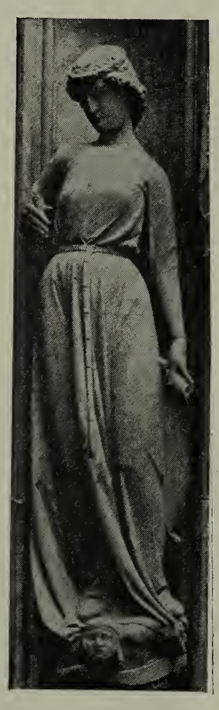


FIG. 184. — UNE VERTU.
Strasbourg. Cathédrale.
Portail de gauche, façade occidentale.
(Photo N. D.)

Nous voyons naître à Reims un type féminin tout à fait différent. Enveloppé d'une longue robe le nu se distingue par une taille étroite et très serrée; les hanches sont saillantes et la figure dans son ensemble est d'une grande souplesse. La reine de Saba de Reims, située à l'éperon entre le portail central et le portail nord de la façade occidentale, est, à notre connaissance du moins, la première figure où les traits que nous venons

d'indiquer se révèlent mais sans exagération (fig.182). Par contre, à Strasbourg, ce même type se retrouve avec une accentuation qui atteint jusqu'à la limite extrême ainsi qu'on le voit notamment sur la figure de la synagogue et sur la figure d'une Vertu (voir fig. 183 et 184).



FIG. 185. — TÊTE DE LA VIERGE DU GROUPE DE LA VISITATION.
XIIIe siècle.
Cathédrale de Reims.
(Arch. phot. d'art et d'hist.)



Fig. 186. — Résurrection des morts.
Église de Rampillon. Linteau du Portail occidental.
(Phot. Giraudon.)

LE NU

Nous avons vu qu'au douzième siècle le nu portait l'empreinte byzantine. Au treizième siècle, aux portails de nos grandes cathédrales, il n'en conserve plus que des marques éloignées et finit par lui échapper complètement. Les artistes qui avaient si bien su le faire sentir sous le vêtement n'ont pas manqué de le reproduire souvent sommairement, mais assez exactement lorsque l'occasion s'en présentait. Les exemples n'en sont pas très nombreux, mais ils sont suffisants et nous verrons qu'il en est même de tout à fait remarquables.

Le diable, toujours nu, conserve le plus longtemps le tracé brutal des côtes de la formule byzantine, et, dès le début, le nu affecte une forme étrange, destinée à inspirer l'effroi. Les diables d'Autun, par exemple, sortes de squelettes cannelés marqués d'une étoile au niveau du grand trochanter, avec leurs bouches en gueule de four et leurs membres disproportionnés, sont des êtres d'une invraisemblance telle que la crainte et l'horreur qu'ils devaient inspirer ne pouvaient que s'en trouver diminuées

d'autant. Avec la queue et les pieds fourchus, tels sont les traits constants du diable de l'époque romane.

Sur un chapiteau de Vezelay (fig. 187) nous remarquons les membres cannelés et l'étoile au niveau de la hanche.



Fig. 187. — Le Démon enchaîné par un ange.
Chapiteau de Vézelay.
(Phot. N. D.)

A Chartres (fig. 188), le diable prend des formes plus plausibles, son masque grotesque ne vise plus à la seule laideur, on y lit l'expression de sentiments variés : la concupiscence sur celui qui attire vers son mufle la face de la grande dame qu'il a conduite en enfer; la joie du triomphe bestial sur celui qui porte sur son dos une femme nue renversée. Les corps sont trapus, épais, puissants, mais de construction très rudimentaire, taillés par

plans sans aucun modelé musculaire, aucun attribut sexuel — les jambes sont très longues par rapport aux cuisses.

A Bourges (fig. 189), le diable se fait encore plus humain pour ainsi dire malgré ses griffes d'animal, malgré les têtes fantastiques qui ornent les fesses, l'abdomen ou le bas-ventre ou qui terminent les seins. Les proportions sont meilleures. Les faces qui grimacent sont plus vivantes. Il est doué d'attributs virils volumineux. Les modelés musculaires sont nette-



FIG. 188. — LES DAMNÉS CONDUITS EN ENFER.
Cathédrale de Chartres, Portail Sud.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail Sud*, II, p. 2.)

ment marqués aux membres et au torse où les côtes se dessinent également. On le voit, dans la représentation diabolique, l'imagination populaire se donne libre cours. Mais il n'en est plus de même lorsqu'il s'agit de figurer l'humanité, Adam et Ève par exemple. On voit alors l'artiste s'essayer à serrer de près la réalité et marquer son œuvre de traits pris sur nature.

Les scènes dramatiques du Jugement dernier aux portails des cathédrales du treizième siècle sont l'occasion de figures nues qui s'étalent à tous les yeux.

Déjà, au tympan de la cathédrale d'Autun, les élus et les réprouvés sont de petits personnages qui n'ont plus aucun rapport avec le « nu » byzantin. Le torse fluet, les membres longs et minces se redressent dans l'attente du paradis ou s'affaissent, genoux fléchis, dans les affres de l'enfer ou déjà



Fig. 189. — Les Damnés précipités dans la chaudière, symbole de l'enfer.
Cathédrale de Bourges.
(Phot. Giraudon.)



Fig. 190. — Femme conduite en enfer.
Cathédrale de Chartres, Portail Sud.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Sud,* II, p. 7.)

aux griffes des démons. Et à part le rare dessin des côtes inférieures sur un ou deux personnages, on n'aperçoit pas le détail des formes; cependant, à la cuisse, apparaît nettement le sillon latéral externe généralement bien placé. Les femmes n'ont aucun signe distinctif autre que les mamelles tombantes. Les faces des réprouvés grimacent atrocement pendant que les élus, de même que les anges, ébauchent un sourire encore incertain.



Fig. 191. — Les Élus emmenés dans le sein d'Abraham.
Cathédrale de Chartres, Portail Sud.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Sud,* I, p. 85.)

Mais, au treizième siècle, les « nus » s'affirment sans contrainte et les corps souvent solidement bâtis se précisent.

C'est ainsi qu'à Chartres les torses sont lourds et puissants, sans distinction de sexe, les membres sont arrondis, les proportions s'approchent de la normale, bien que le type court et trapu soit le plus fréquent. La jambe, comme chez les démons, est en général trop longue par rapport à la cuisse. La malheureuse qu'un démon porte renversée sur son dos est fortement charpentée. Elle offre aux regards sa nudité plantureuse encore un peu fruste (fig. 190).

Les élus conduits par les anges dans le sein d'Abraham sont loin d'atteindre la perfection. On sent dans les trois figures nues de la figure 191 une grande hésitation au sujet des proportions et aussi des formes. La

mieux construite est celle du milieu, elle annonce les nus que montrera un peu plus tard la cathédrale de Bourges, car les progrès furent rapides. Mais ce que nous constatons déjà ici, c'est l'absence de toute formule. L'artiste ne cherche plus un guide et un appui dans les arts périmés. Il

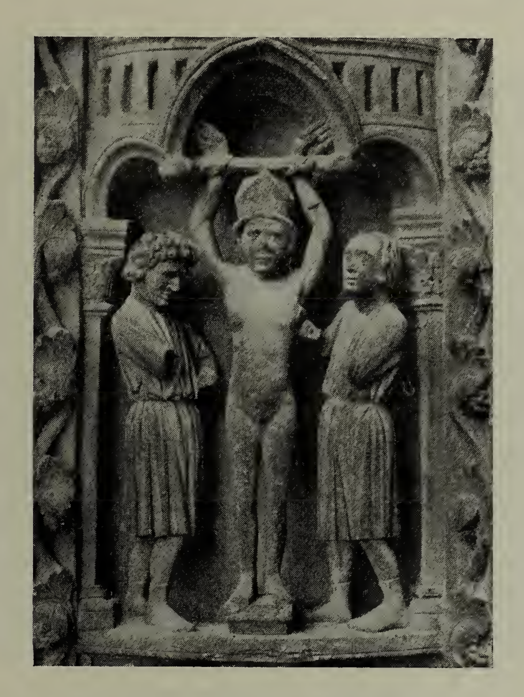


Fig. 192. — Saint Blaise écorché vif.
Baie de gauche, pilier de gauche, face orientale du Portail Sud de la cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Sud*, II, p. 77.)

vole de ses propres ailes. Dans toutes les figures nues de la cathédrale de Chartres (il est vrai qu'elles ne sont pas très nombreuses), je n'en connais guère qu'une (fig. 192) qui porte dans l'accentuation des côtes sous-mammaires une trace de la forme byzantine. C'est celle de saint Blaise écorché vif à la façade orientale du Portail Sud (fig. 192).

Les ressuscités, encore partiellement recouverts de leur suaire, occupent

le bas des voussures, juste au-dessus des réprouvés traînés en enfer et des élus présentés à Abraham. A demi sortis du tombeau, ils n'ont pas la variété d'attitude et d'expression qu'on voit dans d'autres cathédrales, presque tous font le même geste de supplication, en joignant les mains. Leur nudité est assez sommaire. Sur l'un d'eux, cependant, il est intéres-



Fig. 193. — Tentation d'Adam.
Cathédrale de Chartres, Portail Nord.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord*, II, p. 34.)

sant de signaler le modelé de la partie antérieure du torse où se distinguent le relief des pectoraux et les saillies des rebords des fausses côtes au-dessus de l'abdomen. Indice encore timide des formes exactes et détaillées que nous trouverons ailleurs un peu plus tard. A Chartres, c'est le nu de synthèse, comme vu de loin, et qui laisse toute sa valeur à l'expression de l'ensemble. Des figures d'Adam et d'Ève dans la tragédie du péché originel nous montrent la justesse du mouvement auquel l'artiste

a su atteindre. Devant Ève qui lui présente la pomme, Adam une main tendue en avant, l'autre sous le menton, se demande s'il doit la prendre, pendant que l'attitude de tout le corps témoigne de son indécision (fig. 193). Plus loin, il n'y a plus place au doute. Devant l'épée flamboyante de l'ange,

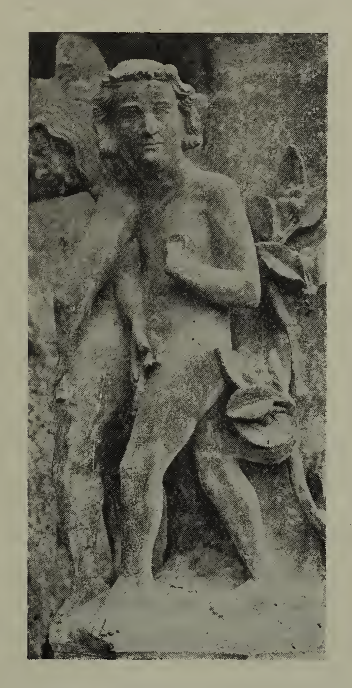


Fig. 194. — Adam et Ève chassés du paradis terrestre.
Cathédrale de Chartres, Portail Nord.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord,* II, p. 37.)



Fig. 195. — Ève devant Dieu.
Cathédrale de Chartres, Portail Nord.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord,* II, p. 42.)

il faut s'en aller et c'est l'allure décidée, qu'Adam, poussant Ève, quitte le Paradis (fig. 194). Faut-il citer encore cette petite figure d'Ève devant Dieu. Rien ne saurait mieux exprimer sa faiblesse et sa timidité en présence du Créateur que son attitude droite, les jambes légèrement fléchies (fig. 195).

Nous voyons en somme qu'à Chartres la figuration du nu s'engage dans une voie neuve et pleine de promesses.

Les nus d'Adam et Ève qu'on observe à la cathédrale de Reims rentrent dans ce même type prometteur mais encore imparfait (fig. 196 et 197).



Fig. 196.—Adam et Ève se cachent. Naissance d'Ève.
Reims. Cathédrale, voussure de portail. (Arch. phot. d'art et d'hist.)

Des progrès sont à faire. Ils se réalisent. Au tympan de Bourges, d'époque un peu postérieure (début quatorzième siècle), la nudité s'y fait précise et naturelle (fig. 198). L'homme ne cache point sa virilité. L'homme et la femme sont toujours taillés sur le même modèle il est vrai, et cette dernière, également mince, ne se distingue de l'autre sexe que par la présence des seins; elle n'a pas la largeur du bassin et des cuisses si caractéristique. Mais à part un seul torse où le dessin des côtes sous-mammaires et au milieu du sternum rappelle la formule byzantine (c'est celui de l'évêque qu'un démon tient renversé au-dessus de la chaudière) (fig. 198), tous les autres sont dessinés sans exagérations musculaires, d'un modelé fin, souple et exact.

Déjà, R. de Lasteyrie avait noté le nombre et la bonne exécution des figures nues du portail de Bourges. Il est étonné de la vérité anatomique et du souci des proportions qui s'y révèle. Et il en conclut que « bien avant la renaissance italienne, nous avons eu en France des artistes qu'une étude sérieuse du corps humain avait rendus capables d'en traduire les belles proportions. » (1).

(1) R. de Lasteyrie, *l'Architecture religieuse en France à l'époque gothique.* Ouvrage posthume, publié par Marcel Aubert, II, p. 407.

Nous ajouterons qu'ils sont arrivés à ce résultat par leurs propres moyens sans y être incités ni aidés, comme plus tard en Italie, par la vue de la nudité conquérante d'anciens modèles gréco-romains.

L'analyse des nus de Bourges nous amène à des conclusions bien faites pour surprendre. Le dos d'un réprouvé par exemple (fig. 198) est habilement traité. Les deltoïdes se dessinent distincts des masses scapulaires et les muscles sacro-lombaires sont fort bien reproduits. Quant aux membres, un peu graciles peut-être, d'une facture délicate et coulante, ils ont un galbe dicté par les formes musculaires cachées. Sous quelque point de vue qu'on les considère, ils se montrent sans défaut. Et la petite figure que protège l'ange à la balance, déjà soulevée de terre, est d'un dessin général exact et charmant (fig. 199). Les physionomies ne sont pas moins réussies. Les élus comme les anges ont des faces poupines où tous les traits rient, les yeux, les bouches, les joues (fig. 200), pendant que les réprouvés grimacent douloureusement (1).



Fig. 197. — Adam et Ève chassés du paradis. Ève mange la pomme. *Reims. Voussure de portail. (Arch. phot. d'art et d'hist.)*

Dans la scène des morts qui ressuscitent, nous pouvons relever quelques traits des plus intéressants. Les ressuscités sont animés des sentiments les plus divers. Pendant qu'un vieillard encore assis sur le bord du tombeau n'est pas sans inquiétude, une jeune femme se dresse près de lui, toute

(1) Nous verrons plus loin comment les artistes de cette époque ont su fort habilement représenter l'expression de la douleur.

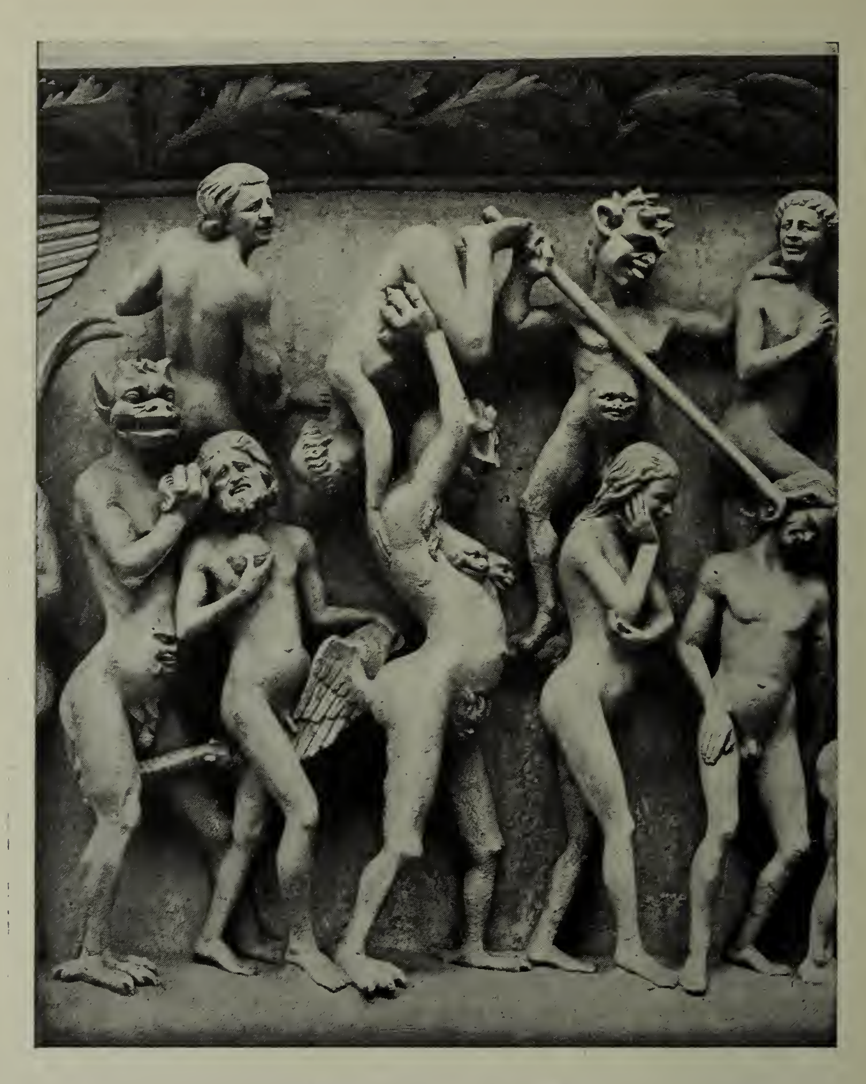


Fig. 198. — Les Damnés poussés par les démons vers la chaudière.
Cathédrale de Bourges.
(Phot. Giraudon.)

souriante. Ses petits seins arrondis et éloignés l'un de l'autre indiquent la prime jeunesse.

Mais le morceau le plus étonnant, véritable morceau anatomique, est le

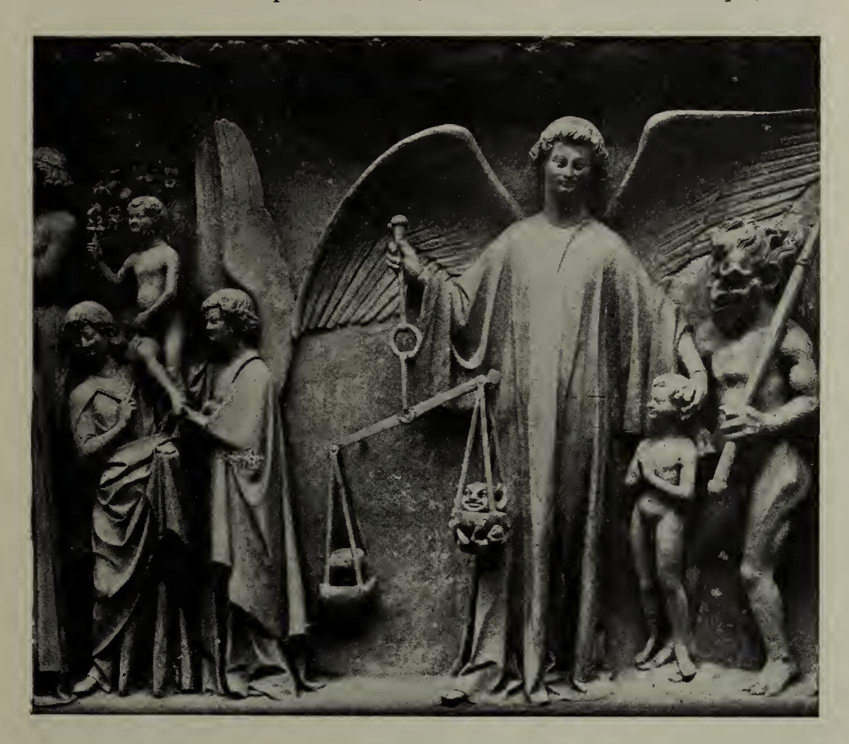


FIG. 199. — NU DES ÉLUS.
Cathédrale de Bourges.
(Phot. Giraudon.)

dos de cet enseveli qui soulève avec effort le couvercle de son tombeau (fig. 201). On peut y lire et dans la forme physiologique voulue, commandée par l'effort, tous les modelés musculaires, depuis ceux des muscles de l'omoplate, plus distendus à gauche, depuis le faisceau radié du grand dentelé et le grand dorsal, jusqu'aux masses sacro-lombaires, distendues à droite, relâchées à gauche, jusqu'aux fossettes lombaires latérales, jusqu'à

la saillie du flanc gonflé à gauche, aplati à droite. Nous pourrions pousser beaucoup plus loin l'analyse anatomique de ce torse vraiment extraordinaire. J'en ai dit assez pour montrer avec quel degré d'exactitude l'artiste du treizième siècle avait su par instant reproduire la réalité. Mais, dans le



Fig. 200. — Têtes d'élus.
Cathédrale de Bourges.
(Phot. Giraudon.)

même morceau de sculpture, je veux attirer l'attention sur un détail morphologique minime qui nous semble gros de conséquence.

Dans l'angle de droite, en haut, un ressuscité, les mains jointes, penché en avant, est à moitié sorti du tombeau, une jambe dehors. J'appelle l'attention sur la région sous-mammaire découverte par le geste et bien éclairée sur la photographie (fig 201). On peut constater sur le trajet des côtes plusieurs modelés qui répondent aux digitations musculaires qui les recouvrent. Nous voilà loin du gril costal de l'art roman et ces détails

morphologiques dont l'artiste du treizième siècle parsème son œuvre sont comme les éclairs de génie qui annoncent la perfection.



FIG. 201. — RÉSURRECTION DES MORTS.
Cathédrale de Bourges. Tympan du portail central, détail.
(Phot. Giraudon.)

Les sculptures de l'église de Rampillon, au linteau qui représente la résurrection des morts, sont de la même école, mais un peu inférieures (fig. 186). Les têtes ont encore de la finesse, mais les corps sont plus frustes.

D'un côté une jeune femme avec de petits seins écartés l'un de l'autre, la cuisse charnue, ne manque pas de souplesse et d'élégance dans la pose expressive de la station hanchée. De l'autre côté, un jeune homme également bien construit mais aux jambes trop lourdes prend à deux mains le



Fig. 202. — Deux petites figures nues.
Notre-Dame de Paris.
(Phot. Giraudon.)

bras d'une jeune femme qu'il aide à sortir du tombeau. Le geste est touchant, l'homme sourit, la femme lève la tête vers lui. L'ensemble ne manque pas de charme. Mais dans tout ce panneau il n'est pas un morceau qui vaille, même de loin, les torses signalés au fronton de Bourges. Les dos en particulier sont imparfaits et maladroits,

Dans la personnification des mois, Notre-Dame de Paris montre deux petites figures, l'une entièrement nue, l'autre à demi. Elles sont de la

même famille que les personnages du Jugement dernier de Bourges. Corps jeunes, minces, finement modelés, ils se distinguent en ce qu'ils ne portent la trace d'aucune formule et qu'ils relèvent directement de la nature. (fig. 202).

Des torses de grandeur nature, torse masculin et torse féminin attribués

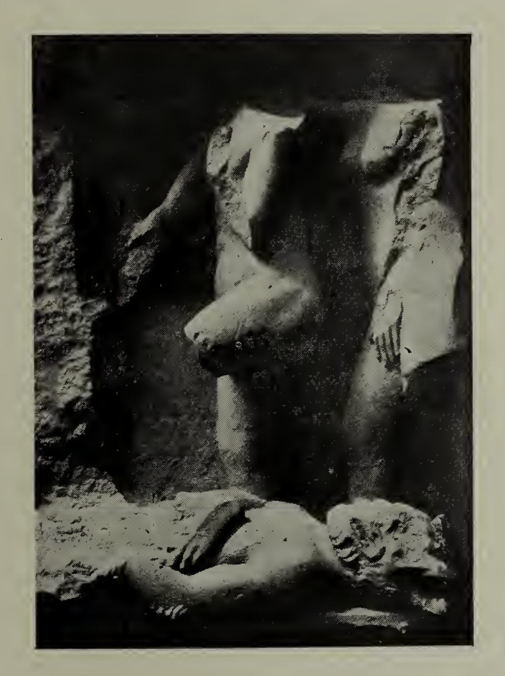


Fig. 203. — Adam et Ève aux limbes.
Fragment de l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges.
(Phot. Giraudon.)

à la fin du treizième siècle ou au commencement du quatorzième, témoignent de semblables tendances. Ce sont des nus puissants que le sculpteur des cathédrales a tirés de son propre fonds. Il s'agit d'Adam et Ève aux limbes. On en possède deux exemples. L'un provient de l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges (fig. 203). Son moulage est au Musée du Trocadéro, l'autre, fragment du jubé de Notre-Dame de Paris, est au

Musée du Louvre (fig. 209). Dans les deux cas, les deux torses sont placés l'un devant l'autre, très rapprochés à Paris, un peu plus distants à Bourges. Ils sont malheureusement l'un et l'autre très mutilés, n'ayant ni tête, ni



Fig. 204. — Adam et Ève.
Cathédrale de Rouen, aujourd'hui au musée Saint-Laurent.
(Phot. L. L.)

bras, ni jambes. Ce qui en reste suffit néanmoins pour apprécier, comme il convient, à Bourges, la puissance charnue du rendu, à Paris, la silhouette spéciale que donnent à tout le torse le bassin incliné et certaine finesse de modelé. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'artiste n'a point pris ces formes dans son imagination. Il n'a pu les puiser que dans la nature. Sur

les deux torses d'Ève les seins sont hémisphériques et haut placés. Sur les torses de Paris, la vue de profil met en valeur le diamètre antéro-postérieur



FIG. 205. — LA CRÉATION.
L'ange armé d'une épée interdit l'entrée du paradis à Adam et Ève.
Portail des Libraires de la cathédrale de Rouen.
(Phot. Marcel Raitre.)

du thorax plus puissant chez Adam et la saillie sous-ombilicale plus forte chez Ève, en même temps que l'ensellure lombaire plus marquée, caractères propres à chacun des sexes, fort bien observés et reproduits. On peut

noter de plus chez Adam, placé en avant, le modelé délicat de la partie antérieure du torse, avec la région sous-mammaire laissant paraître discrètement les côtes, les rebords costaux obliques n'ayant rien du plein cintre cher à l'art antique, les droits de l'abdomen montrant leurs plans



Fig. 206. — Adam et Ève.
Église Saint-Laurent à Nuremberg, milieu du XIVe siècle.
(D'après *phot. de Ch. Muller.*)

musculaires sans les accuser trop et le flanc discret sans grande saillie, autant de signes qui nous prouvent que l'artiste n'a rien emprunté ici aux formes choisies et formulées par l'Antiquité.

Le quatorzième siècle nous a laissé au portail des cathédrales de grandes statues d'Adam et d'Ève. A Rouen, sur la Tour de Beurre, on distingue dans les hauteurs deux statues d'Adam et Ève mais la distance où elles sont placées ne permet pas d'en apprécier les formes. Il n'en est pas de

même heureusement de deux autres statues découvertes récemment derrière le buffet des orgues lors des réparations de celles-ci.

Elles ont quitté la cathédrale pour le Musée Saint-Laurent où l'on peut les examiner de près et à loisir. Elles offrent le plus grand intérêt. Le



FIG. 207. — LE CHRIST ENTRE DEUX ANGES.
Cathédrale de Paris. Bas-relief extérieur, côté nord.
(Phot. Giraudon.)

torse d'Adam montre le modelé très soigné, bien que rendu schématiquement, des muscles de l'abdomen avec leurs intersections aponévrotiques, encadrés supérieurement par le plein-cintre thoracique. Les formes dérivent manifestement du torse grec. Sur le côté, le dessin des côtes sous-mamm ires est régularisé et accentué à la manière du type assyrien.

Peut-on voir là l'influence lointaine de la formule byzantine? On pourrait peut-être hésiter, mais nous ne le pensons pas pour deux raisons. D'abord il manque un élément à cette formule. Les raies sternales n'existent pas. D'autre part Ève, avec ses seins hémisphériques bien modelés, éloigne toute idée de rapprochement avec la forme byzantine. De plus, l'abdomen lisse et saillant annonce la forme qui sera en faveur à la Renaissance. Et voilà qui est bien fait pour nous ouvrir les yeux. Si la figure d'Ève avec son grand front découvert, son geste de Vénus pudique, ses épaules tombantes, son ventre saillant évoque la forme Renaissance, Adam, par son dessin de l'abdomen et surtout son plein-cintre thoracique accentué, ne peut-il se rattacher également aux mêmes tendances, de sorte que ces deux statues au lieu de porter l'empreinte de lointaines ascendances, seraient comme les annonciatrices des temps nouveaux.



Fig. 208. — Adam et Ève.
Giov. et Bart. Bon.
Palais ducal, Venise.
(Phot. Alinari.)

D'ailleurs ces formes se retrouvent sur de petites figures d'Adam et Ève du portail des Libraires (quatorzième siècle?) (fig. 205). Des statues analogues se retrouvent à Nuremberg (milieu du quatorzième siècle). Elles sont d'une exécution beaucoup plus brutale, mais elles présentent les mêmes caractères.

L'artiste allemand, qui d'ailleurs n'a rien su inventer, n'a même pas pu copier avec intelligence et sans brutalité les modèles qu'il s'est proposés (fig. 206).

Il existe encore deux grandes statues d'Adam et Ève en Italie, à la façade

du palais des doges, à Venise. Ève s'y distingue par des seins hémisphériques mais le reste des formes est un peu indécis.

On voit aussi la même forme sur un torse de Christ assis dans un petit bas-relief encastré au mur nord de Notre-Dame de Paris (fig. 207).



Fig. 209. — Adam et Ève aux limbes.
Fragment du Jubé de Notre-Dame de Paris. Musée du Louvre.



Fig. 210. — Isaïe, Jérémie, Siméon, Saint Jean-Baptiste, Saint Pierre (détail). *Cathédrale de Chartres. Portail Nord, baie centrale à droite.* (D'après Ét. Houvet, *Portail Nord,* I, p. 10.)

TÊTES

Nous avons déjà signalé la tendance qu'avait au douzième siècle l'artiste roman à augmenter la hauteur du visage de ses personnages en donnant à la moitié inférieure de la face plus de longueur. Au treizième siècle, semblable exagération se retrouve et se précise.

Au Portail Nord de la cathédrale de Chartres, les grandes et majestueuses figures, rangées de chaque côté de la baie centrale dont nous avons déjà parlé, montrent des visages impressionnants où, sous la variété des formes et des expressions, on constate un caractère commun dépendant des proportions et qui ne se retrouve nulle part aussi développé. Or, ce caractère n'est-il pas la cause en grande partie de cette expression si singulière que je viens de signaler? Il consiste dans le grand développement de l'étage moyen de la face qui est l'étage respiratoire correspondant extérieurement à la hauteur du nez.

La même disposition se retrouve sur la tête de sainte Anne sur le trumeau de la baie centrale et sur les visages du Christ (fig. 211) et de la Vierge dans la scène du couronnement du tympan de la même baie. Et aussi sur la tête de Melchisédech (fig. 212). Il semble même que la tête de la Vierge du groupe de la Visitation participe aux mêmes tendances (fig. 213).

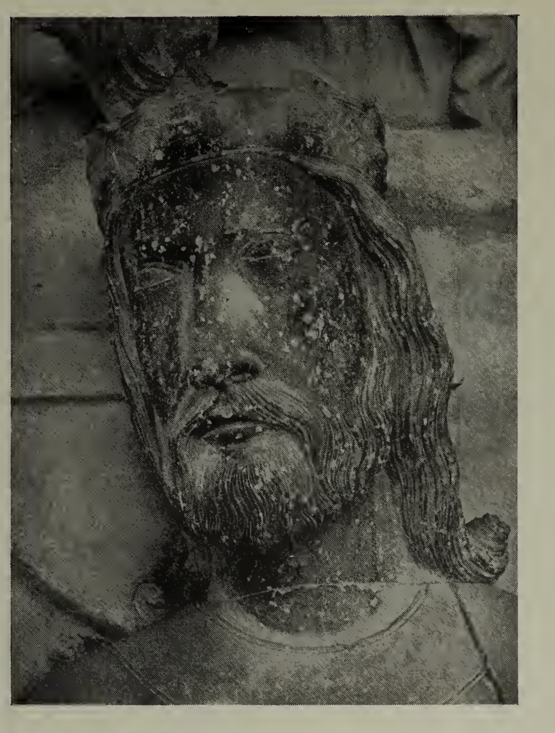


FIG. 211. — TÊTE DE CHRIST COURONNANT LA VIERGE.
Portail Nord, tympan central. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail Nord*, I, p. 61.)

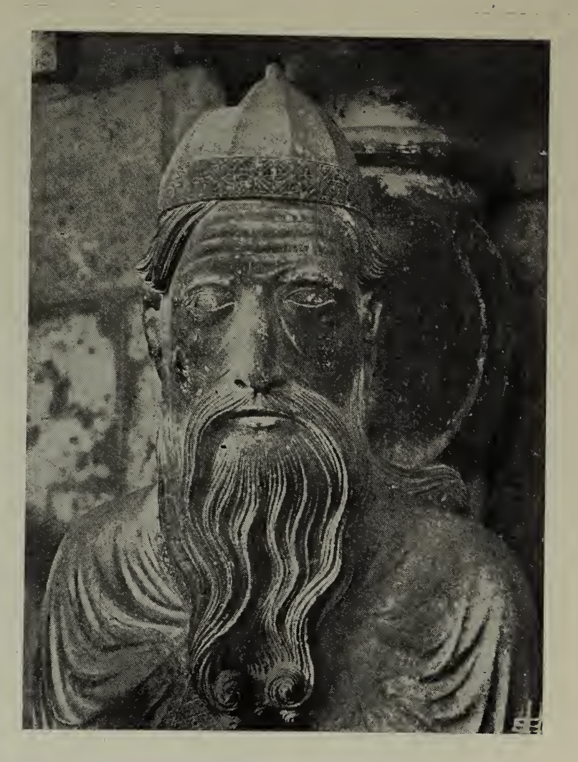


FIG. 212. — TÊTE DE MELCHISÉDECH.
Cathédrale de Chartres. Portail Nord, baie centrale, côté gauche.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail Nord*, I, p. 28.)

Aux baies latérales du même portail, les proportions des traits du visage ne sont plus les mêmes. Et sur les grandes statues des ébrasements un peu moins nombreuses, au nombre de trois de chaque côté, les proportions des traits du visage changent et l'égalité de hauteur des différents étages apparaît (fig. 214).

Au Portail Sud, les mêmes proportions du visage se retrouvent avec



Fig. 213. — Tête de la Vierge du groupe de la Visitation.
Cathédrale de Chartres. Portail Nord, baie de gauche, côté droit.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord*, I, p. 24.)

prédominance de l'étage moyen, surtout dans la baie centrale consacrée à Jésus enseignant et aux apôtres, pendant qu'aux baies latérales consacrées aux confesseurs et aux martyrs, si cette même prédominance de l'étage moyen existe c'est avec moins de constance ; et de belles têtes bien proportionnées se montrent.

Nous savons que ces proportions différentes correspondent à des types physiologiques différents.

Les morphologistes, à la suite du docteur Sigaud de Lyon, ont distingué, suivant la prédominance de l'un des étages du visage correspondant à

certaines formes du corps, quatre types morphologiques : le type respiratoire, le type digestif, le type cérébral et le type musculaire.

Le type respiratoire, dans lequel prédomine l'étage moyen, comprendrait les audacieux, les grands voyageurs, les chefs de grandes entreprises...

Nous ne prétendrons pas que les sculpteurs du Moyen Age fussent guidés par les conceptions morphologiques modernes que nous venons de rappeler. Mais il est curieux de constater ici un singulier rapprochement, car



Fig. 214. — Jésus de Sirach, Judith, Joseph (détail).
Portail Nord. Baie de droite à gauche. Cathédrale de Chartres.
D'apres Ét. Houvet, *Portail Nord,* I, p. 12.)

fut-il jamais entreprises plus considérables que les circonstances qui précédèrent, entourèrent ou suivirent l'établissement de la religion chrétienne?

Nous devons pour le moins constater le don prodigieux d'observation dont furent doués les grands sculpteurs des cathédrales qui surent donner aux principaux personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament les traits qu'ils avaient pu constater chez les audacieux, les remueurs de foules, les chefs de grandes entreprises, leurs contemporains.

L'égalité des trois étages de la face : supérieur : front; moyen : nez; inférieur : bouche et menton, caractérise le type musculaire qui se distingue par le développement du muscle. Curieuse constatation, ces formes sont surtout données aux soldats (fig. 217).

La prédominance de l'étage supérieur qui correspond au front se voit

chez ceux qui vivent surtout par le cerveau, chez les intellectuels. Et c'est saint Jean-Baptiste qui, à Chartres, est doté de cette conformation (fig. 218). Le développement de l'étage inférieur caractérise le type abdo-

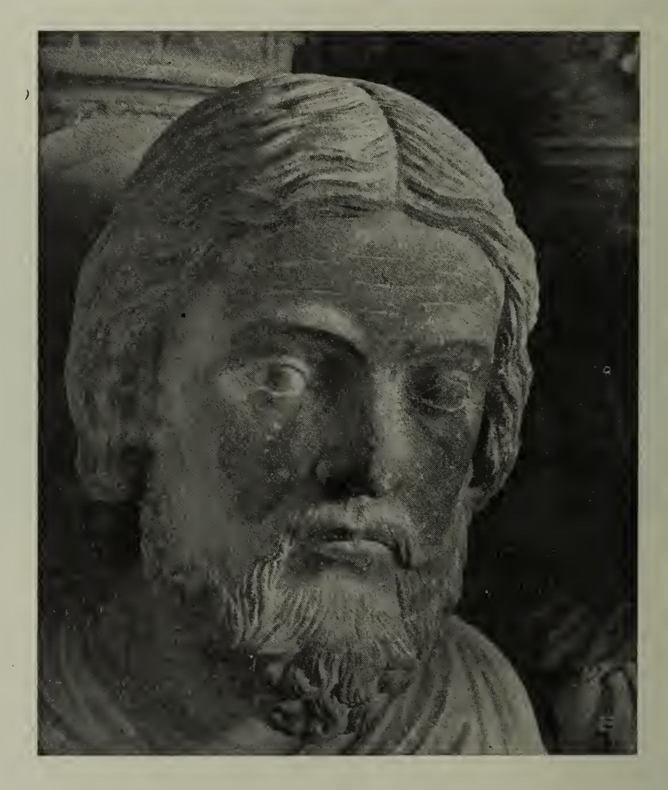


Fig. 215. — Jésus de Sirach (détail).
Portail Nord, baie de droite, côté droit. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord*, I, p. 43.)

minal qui est le propre des gros mangeurs et des gourmands. Parmi les réprouvés du linteau du Portail Sud un moine présente ce type parfaitement accentué (fig. 219).

Si nous jetons maintenant un coup d'œil sur le détail des diverses parties du visage, nous constaterons des progrès manifestes sur le siècle précédent.

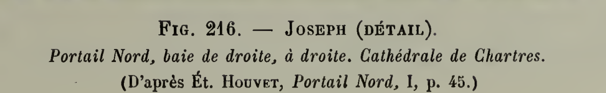
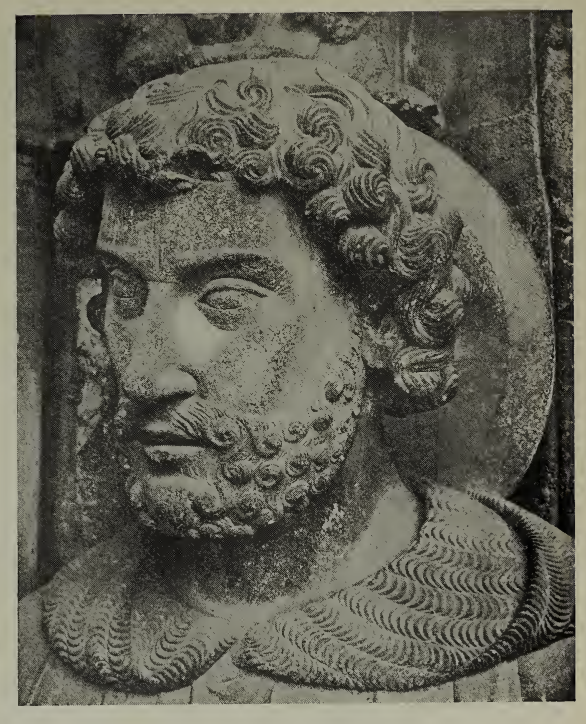


Fig. 216. — Joseph (détail).
Portail Nord, baie de droite, à droite. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord*, I, p. 45.)



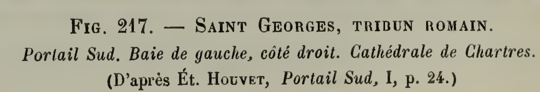


Fig. 217. — Saint Georges, tribun romain.
Portail Sud. Baie de gauche, côté droit. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Sud*, I, p. 24.)

Ainsi l'œil se fait plus exact, plus naturel. L'ouverture des paupières est le plus souvent, comme il convient, plus arquée à la paupière supérieure et plus droite à la paupière inférieure. Cette ouverture, suivant l'expression de la figure, est plus fermée ou plus ouverte. La caroncule lacrymale apparaît. Timidement indiquée sur beaucoup, elle est parfois parfaitement reproduite (fig. 220), pendant que l'angle externe de l'œil est marqué par le sillon oblique qui continue le bord de la paupière supérieure.

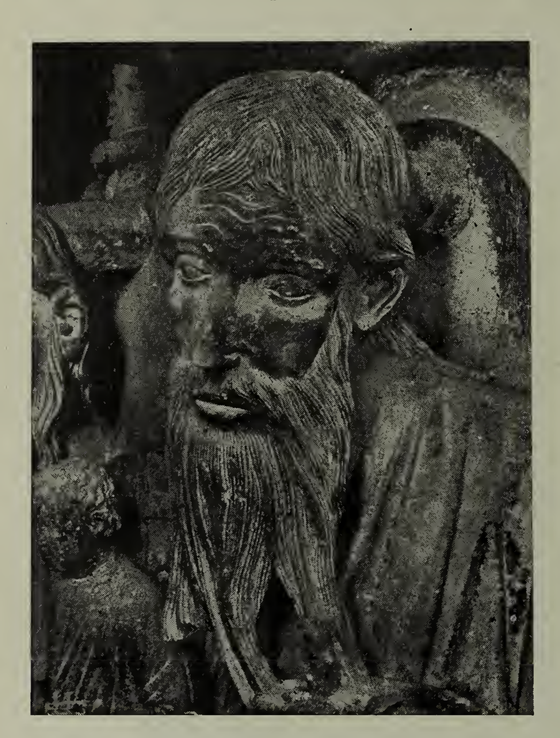


Fig. 218. — Saint Jean-Baptiste (détail).
Portail Nord. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord*, I, p. 37.)

Les autres détails des paupières déjà notés au Portail Occidental de Chartres, sont bien indiqués dans leur variété, rapprochement ou éloignement du sourcil, pli tarsal, sillon nasal de la paupière inférieure, etc.

Ces fins détails de morphologie oculaire ne s'observent pas que sur les têtes de la cathédrale de Chartres ainsi qu'on pouvait s'y attendre : on les voit également ailleurs. Par exemple : la caroncule lacrymale, sans être aussi bien modelée que sur la figure 220, est bien sentie à Reims sur la Vierge de la Visitation, sur saint Simon, etc. ; à Notre-Dame de Paris, sur une tête d'ange au fin sourire, sur une autre tête d'ange, sur une tête de prophète...

Quant aux plis palpébraux on les voit un peu partout, mais en particulier sur les têtes de Clovis et de Clotilde de Notre-Dame de Corbeil où ils



Fig. 219. — Réprouvés conduits en enfer (détail).
Portail Sud. Cathédrale de Chartres.
D'après Ét. Houvet, *Portail Sud,* I, p. 81.

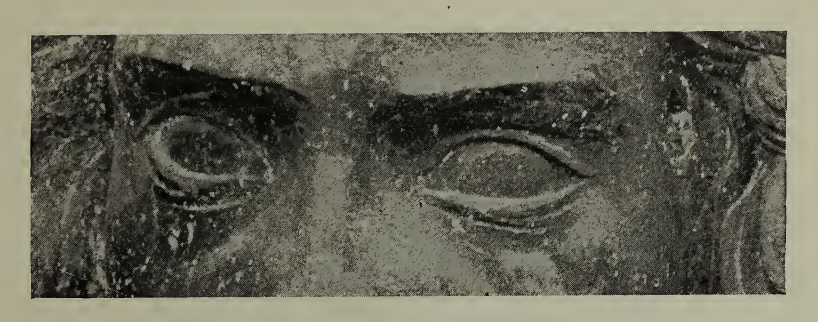


Fig. 220. — Roi de Juda (détail).
Personnage assis à la naissance des gables. Portail Nord. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord,* I, p. 70.)
La caroncule lacrymale est exactement reproduite.



Fig. 221. — Daniel (détail).
Baie de gauche, à droite. Portail Nord. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord,* I, p. 26.
Pli tarsal de la paupière supérieure.

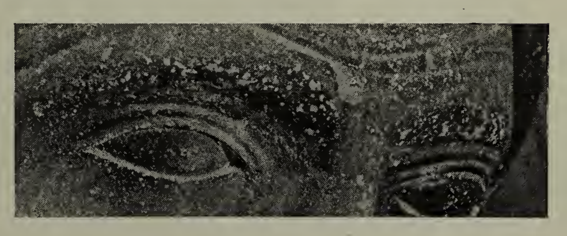


Fig. 222. — Isaïe (détail).
Baie centrale, côté droit. Portail Nord. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord,* II, p. 34.)
Double pli tarsal de la paupière supérieure.



Fig. 223. — Roi de Juda (détail).
Baie de droite partie avancée à gauche. Portail Nord de la cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord,* I, p. 53.)
Pli tarsal de la paupière supérieure.



Fig. 224. — Dieu créant le jour et la nuit (détail).
Portail Nord. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. Houvet, *Portail Nord,* II, p. 43.)
Expression de l'attention concentrée : horizontalité des sourcils, leur rapprochement de la ligne médiane et sillons verticaux médiaux.

sont même reproduits avec exagération, tout en maintenant la différence d'accent qui doit exister entre les deux sexes.

Les sourcils, souvent renflés à leur tête, sont séparés l'un de l'autre par le double sillon vertical et expriment alors l'attention. Ils ont une direction horizontale et s'accompagnent de rides frontales plus ou moins nombreuses.

Sur quelques figures, ces rides n'existent qu'au milieu du front. Elles expriment admirablement alors la douleur, lorsqu'elles s'accompagnent de l'élévation de la tête du sourcil qui entraînent son obliquité. Quelques têtes



FIG. 225. — SAINT PHILIPPE, APÔTRE (DÉTAIL).
Portail Sud. Baie centrale, côté gauche. Cathédrale de Chartres.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail Sud*, I, p. 27.)
Pli tarsal. — Obliquité des sourcils. — Expression de la douleur.

de réprouvés se distinguent par la réalisation de ces formes combinées et la vérité de l'expression qui en résulte est frappante (fig. 219). La bouche se précise. Les deux lèvres ont leurs caractères propres et leurs contours taillés avec fermeté retiennent la lumière.

C'est ainsi que nous pouvons noter nombre de traits de la plus exacte et vivante réalité que l'artiste médiéval a su reproduire avec un rare bonheur.

Par opposition aux visages de Chartres dont nous venons de parler, tous sévères, majestueux ou tragiques, il faut citer les visages de Reims qui ne connaissent point les mines renfrognées et revêches. Car la cathédrale de Reims n'est pas seulement la « cathédrale des anges », elle est aussi la cathédrale du sourire. « Toute cette famille de pierre, dit M. Moreau-Nélaton, a le sourire sur les lèvres, souriante la Vierge qui fait les honneurs

FIG. 226. — ROI DE JUDA, PERSONNAGE ASSIS A LA NAISSANCE DES GABLES.

Portail Nord. Cathédrale de Chartres.

(D'après Ét. HOUVET, *Portail Nord*, I, p. 72.)

Rides médianes frontales accompagnant les rides médianes entre les sourcils.



FIG. 227. — TÊTE DE L'ANGE AU SOURIRE.

Cathédrale de Reims.

de son temple avec une grâce familière et gentille. Souriants les saints personnages qui gardent à ses côtés la porte de sa demeure et l'aident à recevoir. Mais rien n'égale en charme le sourire des anges confondus dans cette humaine réunion (1) ».

Et ce sourire de Reims vaut d'être analysé. Sourire pointu et malicieux, dit-on généralement. Sourire caractérisé de la façon suivante :

Les yeux relevés en haut et en dehors ; fente palpébrale peu ouverte ; paupière inférieure gonflée ; sourcils élevés ; nez mince et pointu, narines relevées ; bouche en arc de cercle, les commissures relevées ; sillon naso-labial incurvé, joues saillantes (fig. 227).

Tous ces traits empruntés à la réalité même composent le sourire le plus fin et le plus expressif. Ils constituent à Reims un type, une sorte de gabarit auquel tous les imagiers se conforment, ne différent d'un personnage à l'autre que par leur accentuation suivant le degré du sentiment exprimé.

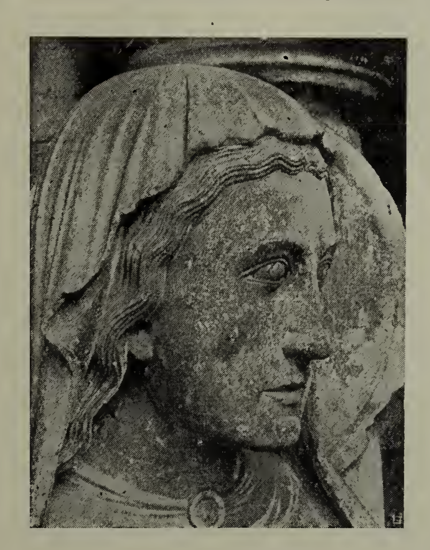


FIG. 228. — TÊTE DE SAINTE ÉLISABETH DU GROUPE DE LA VISITATION.
Cathédrale de Chartres. Portail Nord, baie de gauche, côté droit.
(D'après Ét. HOUVET, *Portail Nord,* I, p. 25.)

(1) MOREAU-NÉLATON, *la Cathédrale de Reims,* p. 14

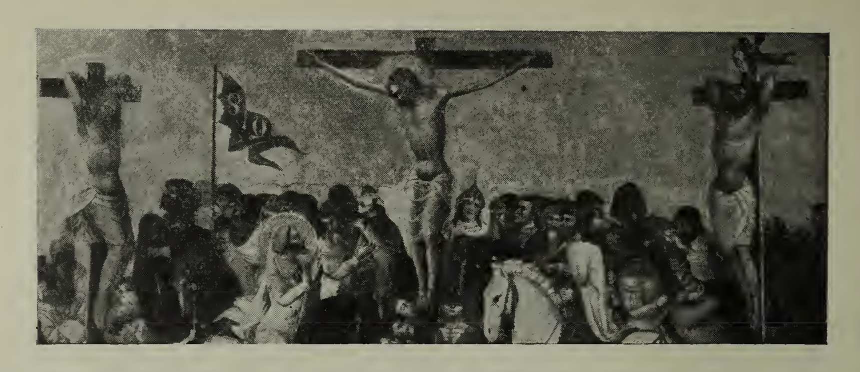


Fig. 229. — Crucifixion.
Par Spinello Aretino.
Galerie des Offices, Florence.
(Phot. Brogi.)
Christ à taille de guêpe.

III. — FIN DU GOTHIQUE

Né au douzième siècle, l'art gothique a duré jusqu'au début du seizième siècle. Sa plus belle période, ainsi que nous l'avons vu, est le treizième siècle, le siècle des grandes cathédrales, Chartres, Paris, Laon, Amiens, Bourges, Reims, Rouen, Strasbourg, etc.

A ce moment, l'architecture gothique est complètement formée; elle n'a plus, au quatorzième siècle, qu'à s'orner, se faire plus fine et plus audacieuse, à s'embellir en un mot. Mais elle ne sut pas, dans le désir de s'orner, s'arrêter à temps. Les voûtes se couvrirent de nervures — exagération du principe des liernes et des tiercerons déjà en usage au treizième siècle, mais à la croisée des transepts seulement. Et dans les intervalles très réduits on ajoute même des motifs décoratifs. A l'arc brisé se superpose un arc en accolade qui devint bientôt un arc à contre-courbes brisées, pour arriver à l'arc déprimé surmonté d'une contre-courbe. Les meneaux des fenêtres se compliquèrent en affectant la forme sinueuse des flammes

(style flamboyant). Enfin à l'intérieur il n'exista plus pour ainsi dire de paroi qui ne fût décorée, pas une surface calme où l'œil pût se reposer. A l'extérieur les lignes architecturales disparurent sous une véritable dentelle de pierre, accumulation d'arcatures, de pinacles et de petits arcs-boutants. Les crochets de feuillages devinrent énormes et contournés, choux-frisés ou chardons. Enfin l'art gothique finit par succomber sous le poids même de sa décoration au commencement du seizième siècle.

Au seizième siècle, on note sur le nu, ainsi que nous l'avons déjà signalé plus haut, des accents qui ne relèvent plus exclusivement de la nature ingénument, naïvement observée. On y sent l'influence d'un idéal puisé à d'autres sources.



Fig. 230. — Adam et Ève.
Bas-relief du portail occidental de la cathédrale d'Auxerre.
(Phot. N. D.)

Alors que les sculpteurs toscans au treizième siècle retrouvent la forme antique et que plus tard, au commencement du quatorzième siècle, le peintre Giotto précédé par Cimabue délivre l'art des lisières byzantines et s'efforce de le ramener dans les voies de la nature et de la vie, décidant ainsi en Italie la révolution féconde qui devait aboutir à l'art de la Renaissance, cette révolution, dit M. Lafenestre, était déjà accomplie depuis un siècle en France, par les imagiers de nos cathédrales » (1).

Tout ce qui précède sur l'art roman et sur l'art gothique vient à l'appui de cette assertion et l'étude du nu donne un singulier relief à l'œuvre de nos grands anonymes français du douzième et du treizième siècles qui n'eurent pas besoin de l'influence étrangère pour orienter l'art vers la nature et vers la vérité. Nous avons vu, en effet, comment les artistes romans, en maintes circonstances, avaient su saisir sur le vif tel mouvement, telle forme conformes à la réalité et émailler leur œuvre d'accents personnels pleins de sincérité et de vie, comment au treizième siècle leurs successeurs étaient arrivés à créer des types originaux, puisés aux entrailles mêmes de leur temps, et frappés au sceau d'une forte personnalité, bien

(1) Lafenestre, *la Peinture italienne*, p. 66.

que, pour des raisons de haute discipline collective que la Renaissance n'a pas connues, elle soit constamment demeurée cachée. On peut même ajouter que cette influence étrangère, lorsqu'elle vint à se faire sentir,



Fig. 231. — Jugement dernier, les réprouvés.
Façade de la cathédrale d'Orvieto.
(Phot. Alinari.)

arrêta l'élan prime-sautier de nos artistes et dirigea l'art, à peine sorti de la tyrannie byzantine, vers une autre servitude; servitude heureuse peut-être, car elle produisit, à la suite des Italiens, des manifestations hautement appréciées dans la suite sous le nom de « Renaissance française », servi-

tude néanmoins. Mais saura-t-on jamais où seraient arrivés nos grands imagiers, s'ils étaient restés livrés à eux-mêmes, à leur seul génie fécondé par l'amour de la vie et de la vérité, dont ils avaient déjà donné de si nombreuses et si belles marques pleines de promesses?

C'est à Auxerre que cette action en retour des artistes italiens commence à intervenir.



Fig. 232. — Jésus déposé au sépulcre.
Par Carlo Crivelli.
Pinacothèque de Milan.
(Phot. Alinari.)
Plein-cintre thoracique exagéré.

Au soubassement du portail occidental de l'ancienne cathédrale d'Auxerre, une série de petits bas-reliefs racontent les scènes de la Genèse inscrites dans des quatre-feuilles.

Les figures d'Adam et d'Ève s'éloignent des types jusqu'alors observés. Les figures sont longues et élégantes, soigneusement modelées, avec de grandes jambes; suivant un type qui s'affirmera à la pleine Renaissance, ils n'ont pas moins de huit têtes de haut (fig. 230). On constate exceptionnellement sur un torse d'Adam du panneau de la Création de l'homme, les signes manifestes de la formule byzantine : côtes sous-mammaires coïncidant avec les raies sternales et les divisions de l'abdomen. Il est

curieux de constater la persistance de l'ancienne formule, exceptionnellement il est vrai, sur une figure qui d'autre part porte les signes d'un style tout à fait différent. Mais ce qu'il importe de signaler, c'est l'apparition de



FIG. 233. — CHRIST MORT ENTRE DEUX ANGES.
École de Donatello.
Basilique Saint-Antoine de Padoue.
(Phot. Alinari.)
Plein-cintre thoracique exagéré.

ces formes manifestement empruntées à l'art gréco-romain. Par exemple sur Adam, le plein-cintre thoracique, les plans des muscles droits de l'abdomen ; sur Ève, le thorax étroit, le développement du bassin et des cuisses et, caractères particuliers à la Renaissance italienne touchant cette dernière, les épaules tombantes, les seins petits et haut placés.

D'autres panneaux à la même cathédrale complètent ces observations. Formant le soubassement du Portail central (façade occidentale), ils retracent l'histoire de Joseph. Un grand personnage nu, vraisemblablement allégorique, placé entre les scènes de l'Ancien Testament, laisse voir, malgré les détériorations de toute cette partie du monument, un torse où se distinguent très manifestement le plein-cintre thoracique, les plans des muscles droits et les flancs bien distincts et saillants, autant de signes que nos nationaux n'ont pas mis dans leurs œuvres.

Mais c'est naturellement sur les façades des églises italiennes que ces tendances s'accentuent. Le souvenir et les formes de l'antiquité pénètrent les nus de cette époque.

A Pise, dans les panneaux qui décorent la chaire, Nicola Pisano, malgré les proportions courtes qui lui étaient peut-être imposées par l'espace qu'il avait à remplir, témoigne de l'influence qu'a eue sur son génie la vue de modèles gréco-romains. Un Christ en croix en particulier en est une preuve frappante.



Fig. 234. — Le Jugement dernier (détail).
Chaire de la cathédrale de Pise.
Nicola Pisano.
(Phot. Alinari.)
Forme antique accentuée de tous les torses.

A la cathédrale d'Orvieto, Giovanni Pisano, dans les scènes du Péché originel et du Jugement dernier, a sculpté des nus fort curieux. Aux traditions des cathédrales françaises comme la disproportion générale des têtes trop grandes, l'horrible grimace des démons avec les bouches en gueule de four, leur anatomie d'écorché, s'ajoutent des traits manifestement empruntés à l'Antique comme le plein-cintre thoracique très accentué, le modelé des muscles de l'abdomen et l'anatomie exagérée des membres (fig. 231).

Nous constatons ici, de la façon la plus frappante, ce retour à la forme

grecque qui est un des traits les plus saisissants du nu dans la première Renaissance. Mais ce caractère est loin d'être le seul dont se compose le nu de la Renaissance italienne primitive. On peut relever d'autres traits non moins significatifs que l'on retrouve d'ailleurs en France et dans les pays du Nord.



Fig. 235. — Miracle de Saint Hyacinthe (détail).
Par Francesco Cossa (trav. de 1460 à 1480).
Pinacothèque du Vatican.
(Phot. Alinari.)
Remarquer l'étroitesse du costume masculin serré à la taille opposé à l'ampleur des robes féminines serrées sous les seins.

En dehors de l'influence qu'a eue sur les artistes la vue de ces statues des anciens dieux dont la radieuse nudité exhumée chaque jour semblait sortir vivante du tombeau, il faut noter aussi l'esprit d'observation, de recherche et d'analyse qui fit naître les sciences et en particulier l'anatomie à laquelle les artistes demandèrent le secret des formes extérieures du corps humain.

Enfin le goût de la nature devait conduire les artistes à l'usage du modèle vivant, dont ils ne craignirent pas parfois de copier les imperfections. Mais les usages et les coutumes d'une société peu habituée à la vue du



Fig. 236. — L'Homme astrologique.

(Très riches Heures du duc de Berry.)

Le personnage vu de face est reflété dans une glace qui montre le dos. Ce nu lisse et presque sans accent est remarquable par l'étroitesse de la taille.

« nu » firent, tout au moins dans les commencements, obstacle à cette pratique et l'on vit l'art copier le nu comme au travers des vêtements.

Au point vue de la figuration du nu, on peut donc relever dans les œuvres de la première Renaissance, qui a suivi l'art médiéval, les éléments suivants

L'influence de l'Antiquité,

L'influence de l'anatomie,
Enfin l'influence des vêtements.

Influence de l'Antiquité. — Les formes antiques retrouvées devaient bien souvent hanter l'imagination de l'artiste lorsque, le pinceau ou l'ébauchoir



Fig. 237. — Saint Sébastien.
Par Fiorenzo di Lorenzo.
Pinacothèque Vannucci, Pérouse.
(Phot. Alinari.)
Torse étranglé à la taille.

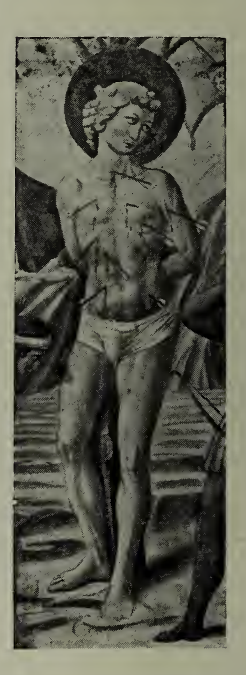


Fig. 238. — Saint Sébastien.
Par Benozzo Gozzoli.
Église de Saint-François Montefalco.
(Phot. Alinari.)
Exagération des indications musculaires
nu anatomique.

en main, il tentait le dessin de la figure humaine. Et il est aisé de reconnaître, dans de nombreuses œuvres, ces souvenirs de l'Antiquité. Nous

en avons déjà donné des exemples auxquels il serait aisé d'ajouter d'autres, tels, par exemple, le plein-cintre thoracique figuré jusqu'à l'exagération sur une peinture de Carlo Crivelli (fig. 232) et sur un bas-relief de l'École de



Fig. 239. — La Flagellation du Christ.
Par Luca Signorelli.
Détail : *Galerie antique et moderne, Florence.*
(Phot. Alinari.)
Nu anatomique.

Donatello (fig. 233); tels encore les torses du Jugement dernier à la chaire de Pise par Nicola Pisano (fig. 234).

En opposition avec le torse d'une venue cher à l'art antique, la Renaissance reproduisit une forme opposée pour ainsi dire, le torse étranglé à

la taille qu'on observe dans la nature et qu'exagère le port de certains vêtements.

Un tableau de Francesco Cossa, le miracle de saint Hyacinthe à la Pinacothèque du Vatican, montre au premier plan de jeunes seigneurs sveltes



Fig. 240. — Les Réprouvés (détail).
Fresque de Luca Signorelli.
Chapelle San Brizio. Cathédrale d'Orvieto.
(Phot. Alinari.)
Tous les personnages semblent être des écorchés anatomiques.

et élégants avec leur pourpoint serré à la taille (fig. 235). Il a pu naître de cette mode une esthétique particulière qui a influencé les artistes dans la reproduction du torse masculin dont nous trouvons de nombreux exemples, témoin l'homme astrologique des Très riches Heures du duc de Berry, figure longue serrée à la taille et répondant absolument aux figures des jeunes gentilshommes habillés des mêmes miniatures (fig. 236).

Nous parlerons plus loin de la forme féminine habillée et nue que l'on trouve dans ce même manuscrit.



FIG. 241. — SAINT CHRISTOPHE.
Par COSIMO TURA. *Berlin.*
(Phot. Haufstaengl, Munich.)
Exagération de la brièveté du corps charnu des muscles. Muscles courts.



FIG. 242. — SAINT JEAN-BAPTISTE.
Par ANDRÉA DEL CASTAGNO.
Galerie antique et moderne, Florence.
(Phot. Alinari.)
Exagération de la brièveté du corps charnu des muscles. Muscles courts.

Le nu d'un saint Sébastien par Fiorenzo di Lorenzo se rattache au même nu influencé par la constriction des vêtements (fig. 237).

L'étranglement du torse sur certains Christs en croix mérite une mention particulière, car elle y est poussée à l'extrême et semble découler d'une

autre idée que l'influence du costume, ce serait celle de figurer le Christ maigre et décharné (fig. 229).

Le médecin, en effet, en présence de cette forme si spéciale ne peut pas ne pas songer à une maladie dont elle semble une illustration. Les artistes italiens ont-ils eu sous les yeux un de ces malheureux myopathiques dont l'atrophie parfois effrayante des muscles et le « torse à taille de guêpe » a pu les frapper et n'ont-ils pas pensé qu'ils ne pouvaient avoir de meilleur



Fig. 243. — Dessin.
Par Pollajuolo.
Hyperextension modérée du membre inférieur.

modèle pour figurer la souffrance et la misère voulues de l'homme-Dieu qui s'était sacrifié pour sauver le monde?

Influence de l'anatomie. Le nu anatomique. — Une forme de nu bien spécial, inconnu à l'antiquité, est née à la Renaissance sous la main de certains artistes par l'abus qu'ils firent des connaissances nouvelles dues à l'anatomie naissante.

On sait que les premières dissections du cadavre humain, seuls fondements sérieux et logiques de l'anatomie, eurent lieu en Italie vers le début du treizième siècle et de combien de difficultés de toutes sortes, sans compter

les obstacles nés des préjugés sociaux, furent entourés ces débuts. Mais les

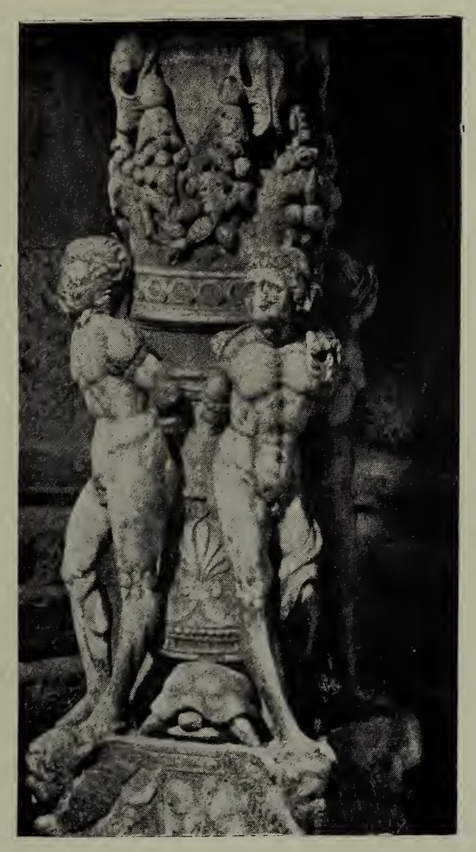


Fig. 244. — Pied de bénitier.
Par Antonio Federighi.
Cathédrale de Vienne.
(Phot. Alinari.)
Hyperextension du membre inférieur.

premiers anatomistes trouvèrent dans les artistes, leurs contemporains, le secours le plus précieux.

Marc Antonio della Torre, éminent philosophe qui enseignait à Pavie et

un des premiers à étudier l'anatomie, fut, au dire de Vasari, « admirablement servi par le talent de Léonard pour faire un livre de dessins au crayon rouge rehaussé à la plume; on y voyait représentée toute l'ossature, sur laquelle étaient disposées, dans leur ordre, toutes les parties nerveuses et musculaires. »

Nous ne connaissons pas le livre de dessins dont parle Vasari, mais par les manuscrits de Léonard qui ont été publiés, nous constatons que son œuvre anatomique est considérable.



Fig. 245. — Dessin.
Par Luca Signorelli. *Louvre.*
(Phot. Giraudon.)
Hyperextension exagérée du membre inférieur.

C'est Benvenuto Cellini lui-même qui nous apprend, dans ses *Mémoires,* combien il fut lié avec les anatomistes Vidus Vidius et Bérenger de Carpi, et comment il partageait leurs travaux.

Enfin la tradition attribue au Titien les fort belles planches du Livre du célèbre anatomiste André Vésale. On sait aujourd'hui qu'elles sont d'un de ses élèves, Jean Calcar, et n'en ont pas moins une grande valeur artistique.

On comprend avec quel empressement les artistes de la Renaissance, que le « nu antique » ressuscité poussait vers les problèmes de la forme humaine, accueillirent la science nouvelle qui devait leur en donner la clé. Aussi beaucoup s'adonnèrent-ils aux pratiques de la dissection. Mais il advint que quelques-uns dépassèrent le but. Ils oublièrent que l'anatomie n'est qu'un moyen pour donner la raison des formes extérieures et crurent que l'écorché qu'ils avaient découvert était l'*ultima ratio* du nu. Alors on vit, à cette époque d'ignorance de la nudité, des artistes fiers de leur science désireux de la montrer. Et, dans leurs œuvres, des figures animées et vivantes se revêtirent des formes du cadavre.

L'on constate sur ces figures les formes d'un écorché imparfait, souvent

plus ou moins conventionnel, car l'anatomie était une science neuve en voie de se constituer. C'est ainsi que, sur le saint Sébastien de Benozzo Gozzoli (fig. 238), les formes anatomiques se dessinent à la manière d'un écorché destiné à la démonstration de l'anatomie.



Fig. 246. — Adam et Ève.
Par Giovanni Pisano.
Bas-relief de la façade de la cathédrale d'Orvieto.
(Phot. Alinari.)
Forme antique épurée.

Luca Signorelli s'est également livré à ces outrances anatomiques, ainsi qu'en témoignent ses fameuses fresques de la cathédrale d'Orvieto. On peut, dans son œuvre, signaler en outre des exemples de dérogation les plus flagrants aux lois les plus élémentaires de la physiologie. Dans son tableau de la Flagellation du Christ (fig. 239), un des bourreaux, vu par derrière, lève

les deux bras presque verticalement et le modelé de la région scapulaire est dans le désaccord le plus complet avec ce mouvement.

C'est ce nu que j'ai proposé d'appeler le nu anatomique et qui est la conséquence de l'excès des études anatomiques et surtout de leur fausse application.

On raconte qu'un jour Ingres, entrant dans la chapelle San Brizio de la cathédrale d'Orvieto, fut tellement frappé à la vue des anatomies vigoureuses qui en couvraient les murs, qu'il conçut le projet de les copier. Il se mit à l'ouvrage, mais bientôt pris de dégoût pour ces formes qui sentaient le cadavre (fig. 240), il renonça et quitta la chapelle pour n'y plus revenir.

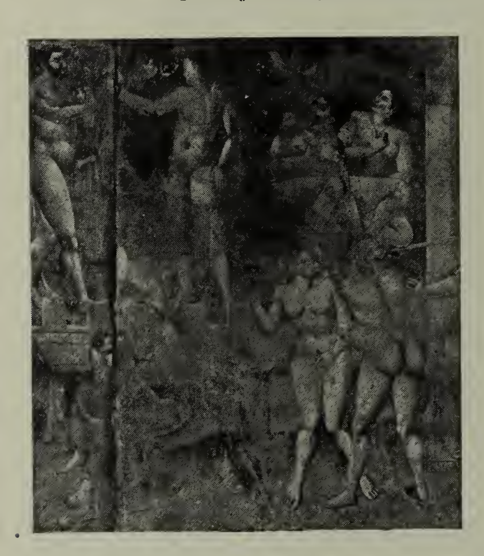


Fig. 247. — La Création (détail).
Fresque du Campo Santo de Pise.
(Phot. Alinari.)

Avec la Renaissance, les membres prennent des caractères qui les séparent complètement des formes de l'antiquité, en particulier au point de vue de certains modelés musculaires et de leur direction générale.

C'est d'abord ces formes de l'écorché dont j'ai déjà parlé au sujet du torse et qui se manifestent aussi aux membres.

En outre la première Renaissance affectionna une forme musculaire bien spéciale, celle du muscle court en opposition avec celle du muscle long.

Le fait mérite d'être signalé. L'on sait ce qu'il faut entendre par muscle court et muscle long. Le premier est celui dont le corps charnu est plus court relativement aux fibres aponévrotiques qui composent les tendons d'insertion; le second répond à une disposition inverse. Cette conformation des muscles retentit sur les formes extérieures.

L'homme à muscles longs se reconnaîtra par l'atténuation générale des

formes malgré le volume musculaire, par l'absence des heurts violents au niveau des insertions, par l'aspect fuselé des membres. L'homme à muscles courts, au contraire est pour ainsi dire tout en bosse et en creux ; le ventre du muscle plus court est plus saillant et de larges dépressions avoisinent ses extrémités. La forme générale est heurtée, elle a moins d'harmonie.

Or il arrive que, contrairement à l'antiquité qui a affectionné particulièrement le muscle long, les artistes, à la première Renaissance, ont donné la préférence à la forme heurtée du muscle court.

A voir sur le nu du saint Christophe de Cosimo Tura par exemple aux membres supérieurs le biceps petit et volumineux, et aux mollets le jumeau court et rebondi, on ne saurait avoir de doute sur la raison profonde de ces formes singulières occasionnées par le muscle court (fig. 241).

Un autre peintre, Andrea del Castagno, a dessiné sur son saint Jean. Baptiste des formes analogues (fig. 242). D'autres artistes également jusqu'à Verrochio.

Fig. 248. — Portrait de la belle Simonetta.
Par Botticelli.
Palais Pitti, Florence.
(Phot. Anderson.)

Aux observations qui précèdent nous pouvons en ajouter quelques autres au sujet du membre inférieur. Nous avons vu que l'Antiquité n'a pas craint de rompre quelquefois avec la rectitude du membre inférieur et dans quelques-unes de ses meilleures statues d'athlète, d'incurver le membre portant en dehors (p. 314, vol. V ; sur *Le nu dans l'art : l'art grec,* fig. 441, 442, 130, 131).

Ce qui n'est guère qu'une exception dans l'art antique devient très fréquent à la Renaissance au point d'être pour ainsi dire la règle et comme l'assiette normale d'une figure qui se tient debout. On peut en voir des exemples frappants sur les dessins de Pollajuolo (fig. 243) qui semblent annoncer

ceux de Léonard et de Raphaël. On peut faire une remarque analogue pour l'hyperextension du genou qui n'existe pas dans l'art grec mais est une forme très fréquente dans les figures de la Renaissance dont elle constitue

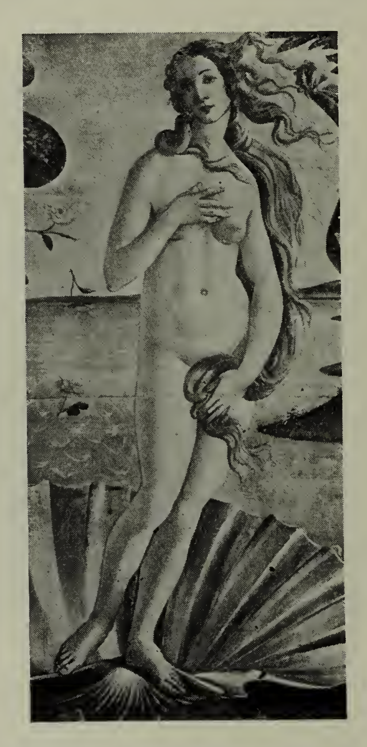


Fig. 249. — La Naissance de Vénus.
Par Botticelli.
Galerie des Offices, Florence.
(Phot. Anderson.)
Nu féminin de la Renaissance italienne.



Fig. 250. — La Naissance de la Vierge (détail).
Par Ghirlandaio.
Santa Maria Novella, Florence.
(Phot. Anderson.)

comme un caractère obligé, témoin la sculpture de Federighi (fig. 244), forme qu'exagéra encore plus tard Benvenuto Cellini dans son célèbre Persée, et les dessins de Signorelli qui pousse cette conformation jusqu'à la déformation (fig. 245).

Forme féminine. Influence du vêtement. — Dès la première Renaissance, un souci de la forme inconnu jusque-là se manifeste en peinture et en sculpture. Sur la façade du dôme d'Orvieto, Ève revêt des formes jeunes et pures et aux murs du Campo-Santo de Pise, on voit modelés amoureusement les corps d'Adam et d'Ève. Adam a des formes pleines et massives d'un modelé encore incorrect, Ève a des seins haut placés bien arrondis et des hanches puissantes, presque voluptueuses (fig. 247). Mais bientôt sous le ciseau du sculpteur revivent les formes des Vénus antiques. Jacopo della Quercia les modèle dans les bas-reliefs du portail de San Petronio, à Bologne.

Un siècle plus tard, c'est le même nu féminin renouvelé de l'antique que peint Bronzino dans son tableau *Hercule couronné par les Muses* (voir fig. 306, p. 239 du volume précédent, *Le nu dans l'art : l'art grec*).

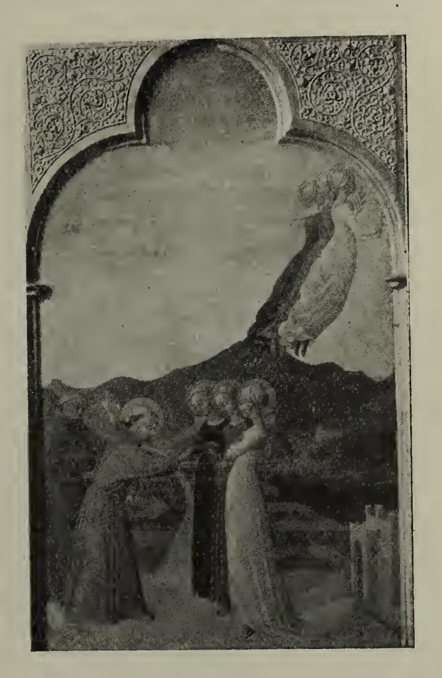


Fig. 251. — Mariage mystique de Saint François d'Assise avec la Charité, la Pauvreté et l'Humilité.
Pietro di Sano.
Musée Condé à Chantilly.
(Phot. Giraudon.)
Formes féminines ordinaires chez des personnages idéaux.

Mais, à côté de ces formes issues du souvenir de l'antiquité, la Renaissance créa bientôt un nouveau type essentiellement différent qui n'appartient qu'à elle et dont nous allons dégager peu à peu les grands caractères.

D'abord l'harmonie qu'a créée l'antiquité entre les moitiés inférieure et supérieure du torse est détruite. La Renaissance donne la prédominance à la partie inférieure accentuant ainsi le type abdominal qui est le propre de la femme.

Mais à côté de cette opposition entre les deux moitiés du torse qui peuvent

être considérées comme normales, on voit naître un abdomen volumineux accompagné d'une sorte d'affaissement de tout le corps caractérisé par une voussure dorsale, le thorax rentré, les épaules tombantes, signes manifestes de déchéance physique. La belle Simonetta, qui servit de modèle à Botti-



Fig. 252. — Le Paradis terrestre (détail).
(Très riches Heures du duc de Berry.)
(Phot. Giraudon.)
Ève est remarquable par le développement abdominal ; les seins petits et haut placés, le ventre volumineux et saillant reproduisent la silhouette de la femme habillée. Voyez figure suivante.

celli et dont il nous a laissé un très beau portrait (fig. 248), présentait tous ces caractères et nous n'avons pas lieu d'en être surpris, puisque nous savons que cette jeune beauté est morte phtisique à l'âge de vingt-deux ans.

C'est évidemment près d'elle que Botticelli puisa ce charme de jeunesse étrange et langoureuse qu'il répandit dans son tableau *le Printemps*, dont la figure habillée au centre résume les grands traits : épaules tombantes, petits seins, saillie de l'abdomen.

Tous ces caractères se retrouvent plus accentués encore dans sa Vénus du Musée des Offices, pour laquelle on raconte que la belle Simonetta lui servit de modèle (fig. 249). Mais si le charme d'une nature maladive a pu séduire



Fig. 253. — Adoration des Mages (détail).
(Très riches Heures du duc de Berry.)
(Phot. Giraudon.)
Formes de la femme habillée se rapportant exactement au nu de la figure précédente.

Botticelli et le conduire vers cet idéal particulier, il faut ajouter que la mode en usage au quinzième siècle imprimait au torse féminin une conformation générale qui inclinait dans le même sens. En effet, les costumes que portaient à cette époque les dames italiennes montraient une taille courte et serrée, une poitrine réduite et un développement très marqué de l'abdomen. C'est d'ailleurs des costumes analogues que l'on portait en

France sous les premiers Valois, les hommes le torse fortement serré par le « jaquet », sorte d'étroite camisole placée sur un pourpoint, les femmes avec des robes très ajustées, au corsage très court, au ventre saillant avec des ceintures sous les seins.



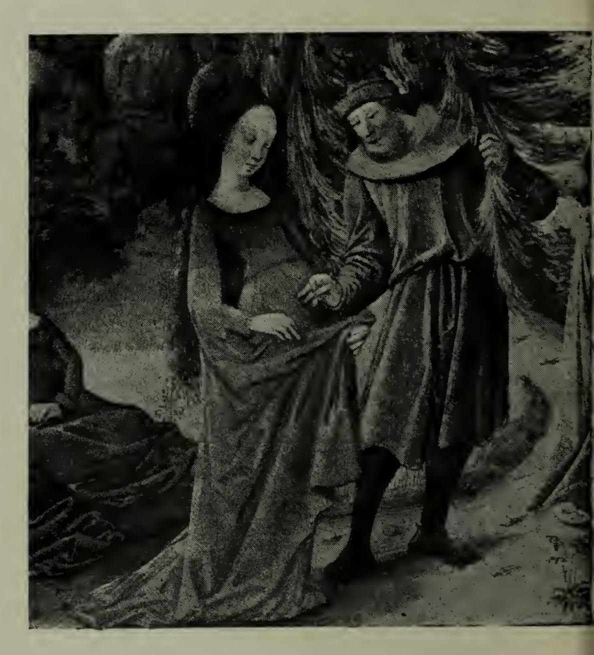


Fig. 254 et 255.
(Très riches Heures de duc de Berry.)
(Phot. Giraudon.)
Femme nue et femme habillée reproduisant exactement le même habitus.

Presque tous les tableaux du temps en donnent des exemples, il suffit d'en citer quelques-uns : de Ghirlandaio, *La naissance de la Vierge*, Santa-Maria Novella. Florence (fig. 250) ;

— Francesco Cossa. Miracle de Saint Hyacinthe (fig. 235), et les Très riches Heures du duc de Berry (fig. 236).

Cette apparence de la femme vêtue correspondait-elle à une réalité physique et les vêtements moulaient-ils une conformation spéciale qu'auraient

eue toutes les femmes de cette époque? Bien qu'il existât dans la nature, alors comme aujourd'hui, au milieu des nombreuses variations de la morphologie féminines, un type que j'ai décrit ailleurs (vol. II. p. 237, *Morphologie : La Femme*), caractérisé par le bassin droit et la projection abdominale, on ne peut admettre qu'il fut généralisé à un tel point. Il y eut là certainement une affaire de mode.

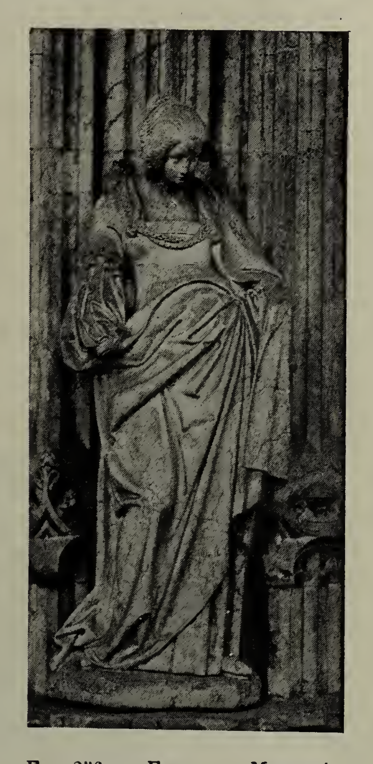


FIG. 256. — FIGURE DU MAUSOLÉE DE MARGUERITE DE BOURBON.
Détail : *Église de Brou.*
(N. D., phot.)
Forme féminine de la Renaissance française.

On a dit qu'à cette époque troublée par des querelles et des guerres continuelles, les grands seigneurs ayant besoin de soldats cherchaient par tous les moyens à multiplier le nombre des naissances et demandaient à leurs femmes de prêcher d'exemple. Et il fut bientôt de mode, chez les grandes dames et jusque dans le peuple, de faire montre de leur intervention dans les affaires de l'État, en se donnant tout au moins l'apparence de la maternité. A défaut de la réalité, l'ingéniosité féminine n'était pas en reste pour y suppléer par des artifices de costume. Dès lors, la généralité des gros ventres sous la robe s'explique aisément grâce au pouvoir souverain de cette fée qu'est la mode.

Quoi qu'il en soit, on comprend que l'esthétique des artistes en reçut le contrecoup et l'on vit sur les tableaux cette forme féminine singulière donnée aux personnages même les plus éthérés, comme les anges et les saintes (fig. 251).

En dehors de l'Italie, une mode analogue se répandit et le même type féminin est alors reproduit sans la moindre modération, sans les qualités de mesure qui distinguent l'art italien.

Les Très Riches Heures du duc de Berry, magnifique monument de l'art français au quinzième siècle sont ornées de miniatures qui nous offrent de bien curieux exemples de la forme féminine habillée ou dépouillée de ses vêtements (fig. 252, 253, 254, 255). Malgré les seins petits et haut placés sur un thorax étroit qui complète ici la ressemblance avec la formule italienne, nous sommes bien loin de l'harmonie pleine de charme que l'art italien avait su lui donner.

En passant en Allemagne au seizième siècle, cette conformation féminine ne fit que s'exagérer encore avec Albert Dürer, et tourner même au grotesque avec Cranach. Par contre, en France, cette forme féminine acceptée par les artistes rayonne avec grâce et ajoute un charme de plus aux formes de la Renaissance française (fig. 256). Mais cette question du nu Renaissance exige, pour être traitée comme elle le mérite, de longs développements que nous ne saurions entreprendre en cette fin de chapitre. Et nous arrêterons ici ce volume sur l'art chrétien.



Fig. 257. — Le Jugement dernier (détail).
Par Luca Signorelli.
Fresque chapelle San Brizio. Cathédrale d'Orvieto.
(Phot. Alinari.)
Nu anatomique.

CONCLUSION

Au cours du long chemin que nous venons de parcourir, il nous faut bien convenir que l'Art n'a pas toujours eu son compte. Que de fois, hélas, nous avons vu le brillant foyer se voiler et s'obscurcir! On dira que notre point de vue trop exclusif néglige, dans l'appréciation de l'œuvre d'art, des manifestations qui n'en restent pas moins magnifiques et puissantes. On conviendra cependant qu'il manquera toujours quelque chose au tableau, lorsque sera défectueuse ou absente la forme humaine elle-même reflet de l'idéal divin, faîte et sommet de l'édifice que l'humanité anxieuse tente d'élever à la Beauté.

A défaut de la satisfaction du sentiment esthétique, peut-être avons-nous trouvé alors l'intérêt qui s'attache toujours aux trouvailles archéologiques, si menues soient-elles, et à la solution de quelques-uns des problèmes de l'histoire. Nous avons pu constater en effet que, pendant toute sa période primitive, l'art chrétien ne fut qu'une longue décadence de la radieuse forme grecque qui, après avoir jeté quelques vifs éclats par instants, finit par disparaître entièrement.

Sur la table rase ainsi créée, l'art byzantin construit son étrange formule, combinaison singulière des traits classiques grecs et des formes de l'Assyrie, mélange de l'Occident et de l'Orient. Cette formule pèse d'un poids si lourd sur la figuration de la forme humaine que l'art médiéval n'arrive à s'en dégager qu'à grand'peine et qu'elle le traverse tout entier pour dominer encore les manifestations de la première Renaissance italienne. Toutefois en France, si l'art roman y reste encore soumis, l'art gothique s'en dégage peu à peu entièrement. Et pour accomplir cette magnifique résurrection de l'art, les grands sculpteurs de nos cathédrales n'ont pas eu à chercher l'aide d'un passé aboli, tout glorieux qu'il fût. Dans leur œuvre, le nu qui renaît ne porte pas le sceau de la Grèce. Les très

grands artistes qu'ils furent tirèrent tout de leur propre fonds dans tous les domaines et, pour ce qui est de la forme humaine, n'eurent qu'un maître, celui dont Albert Dürer plus tard reconnaissait la suprématie et la puissance lorsqu'il disait à son élève : « Applique-toi à observer la nature et ne t'en laisse pas détourner pour suivre ton bon plaisir en te figurant que tu trouverais mieux toi-même... Tu te garderas bien de penser faire quelque chose de plus parfait que l'œuvre que Dieu a forgée. » Et il conclut que personne ne peut exprimer la beauté de son propre sens et par sa seule pensée et qu'il est nécessaire que cette beauté ait été mise en lui par l'étude et par une soigneuse et diligente imitation de la nature. C'est ainsi que notre art médiéval est demeuré isolé et inégalé. Il atteignit rapidement son apogée au cours du treizième siècle et au commencement du quatorzième, bien avant la Renaissance italienne, qui doit son réveil à l'influence de la forme antique retrouvée. Cette forme s'impose d'ailleurs tellement aux artistes qu'ils ne purent s'en délivrer qu'après de longs efforts et par un retour à l'étude de la nature, aidés sur ce point par la naissance d'un renouveau scientifique.

C'est ce que nous étudierons dans un prochain volume consacré à l'évolution de la forme humaine à l'époque de la Renaissance.



TABLE DES FIGURES



TABLE DES MATIÈRES

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON

8, rue Garancière

1929

PARIS
TYPOGRAPHIE PLON
8, rue Garancière

